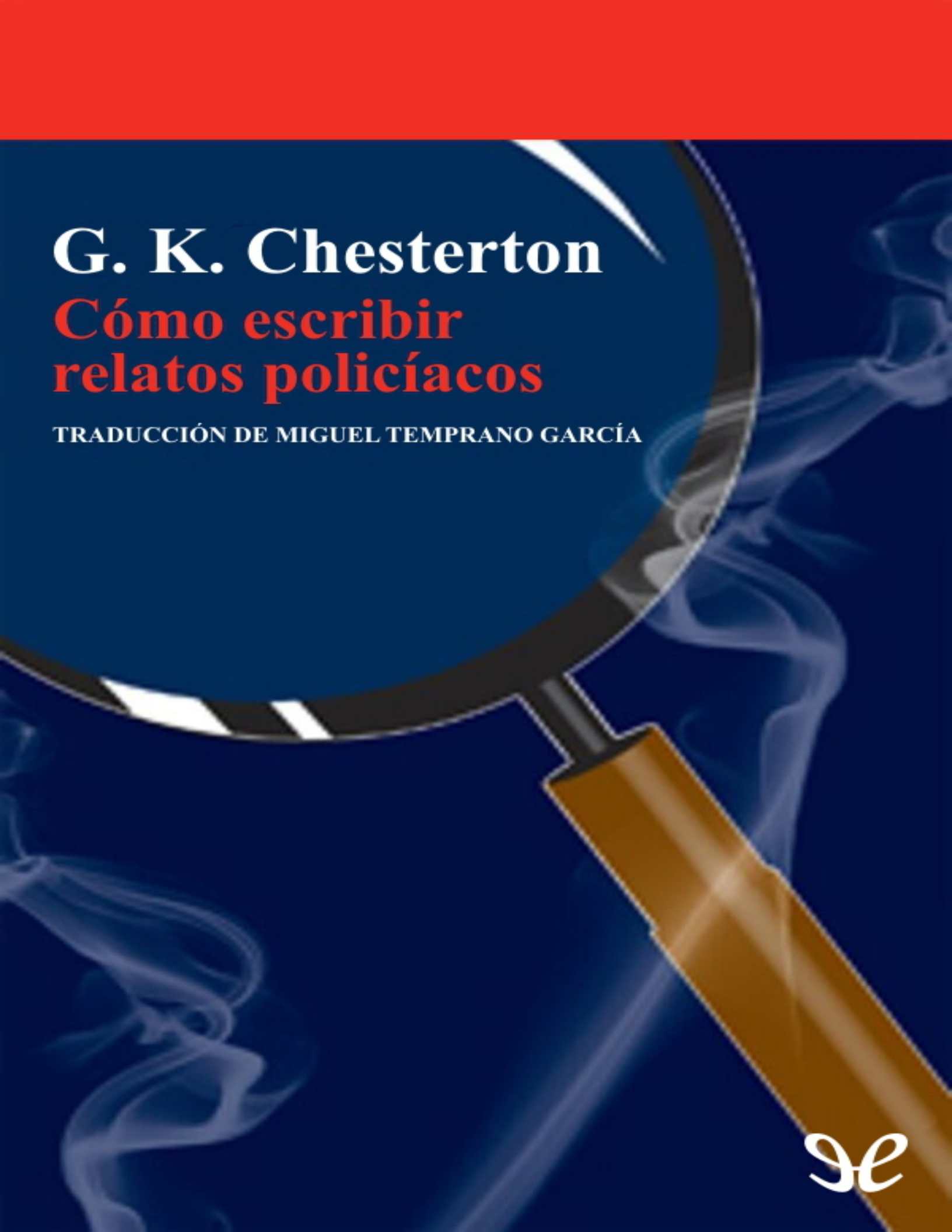


The background of the book cover is a deep blue. A large magnifying glass with a black frame and a gold-colored handle is positioned diagonally across the cover. Wisps of white smoke or steam are rising from the bottom left and right, partially obscuring the magnifying glass. The text is overlaid on the upper left portion of the cover.

G. K. Chesterton

**Cómo escribir
relatos policíacos**

TRADUCCIÓN DE MIGUEL TEMPRANO GARCÍA

se

Los relatos del padre Brown han entrado a formar parte de nuestra mitología particular. Las historias detectivescas protagonizadas por un sacerdote católico, sin más ayuda que su sentido común, un formidable conocimiento del género humano y un paraguas, nos llegan arrojadas por un perspicaz candor que nos las hace profundamente amigas. De ellos, Borges afirmó que cuando el género policial hubiera caducado, el porvenir seguiría leyéndolos. Pero Chesterton no escribió solamente estos relatos (agrupados en Acantilado bajo el título *Los relatos del padre Brown*), sino que también consagró diversos ensayos al género policial, publicados en muy diversos lugares. En este volumen se reúnen, por primera vez, todos ellos. El lector encontrará, mucho más que una curiosidad, un indeliberado manual entusiasta, culto y espiritoso del perfecto escritor de relatos de misterio.



G. K. Chesterton

Cómo escribir relatos policíacos

ePub r1.0

Titivillus 14.02.16

Título original: *Cómo escribir relatos policíacos*

G. K. Chesterton, 2011

Traducción: Miguel Temprano García

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2



G. K. Chesterton

Cómo escribir
relatos policíacos

TRADUCCIÓN DE
MIGUEL TEMPRANO GARCÍA





G. K. Chesterton

CÓMO ESCRIBIR RELATOS POLICÍACOS

Traducción del inglés de MIGUEL TEMPRANO GARCÍA



SOBRE LA MENTE AUSENTE

Cualquier inglés que se precie ha leído los relatos de Sherlock Holmes. Son obras tan buenas en su género que es difícil soportar con paciencia la conversación de quienes se dedican sólo a subrayar que no pertenecen a otro género. La cualidad específica de esta clase de relatos es estrictamente eso que llamamos ingenio; es necesario que tengan inventiva, estén bien contruidos y posean agudeza, igual que un chiste en un periódico satírico. Una obra así es inefablemente superior a la mayor parte de las obras serias mediocres. Tiene que tener algo; no puede ser una completa impostura. Cualquiera puede fingir que es sabio, pero no que es ingenioso. Los chistes que nos cuentan tal vez sean mucho peores en nuestra opinión que en la de los demás, pero deben ser chistes y no misterios sin forma definida, como tantas obras filosóficas modernas.

Muchos que podrían componer un poema épico no sabrían escribir un epigrama. Y lo que es cierto de la anécdota cómica lo es también de esa anécdota más extensa que es el relato de misterio. Cualquier filosofía verdadera es apocalíptica y, si alguien puede ofrecernos revelaciones del cielo, siempre será mejor que si nos ofreciera horribles revelaciones sobre la vida de la alta sociedad. Sea como fuere, yo me quedo con el hombre que consagra un relato breve a afirmar que puede resolver el misterio de un asesinato cometido en Margate antes que con aquel que dedica un libro entero a decir que es incapaz de resolver el problema de las cosas en general.

Sir Arthur Conan Doyle perjudicó sin duda su excelente serie de relatos al ponerse solemne de vez en cuando y, sobre todo, al introducir una especie de desdén por el Dupin de Edgar Allan Poe, con quien su detective no resistía la comparación. Las brillantes ocurrencias de Sherlock Holmes eran como brillantes flores cultivadas en el pobre suelo de un jardín de las afueras, mientras que las de Dupin crecían en el vasto y oscuro árbol del pensamiento. Por eso Dupin, cuando se aparta de la cuestión del crimen,

habla en el idioma de la alta cultura acerca de las relaciones de la imaginación con el análisis, o de lo sobrenatural con la ley. Pero nadie ha señalado aún el mayor error en la concepción del personaje de Sherlock Holmes: me refiero al hecho de que al detective le fuesen indiferentes la filosofía y la poesía, lo que parecía implicar que un detective no necesita de la filosofía ni de la poesía. En eso queda eclipsado en el acto por la inteligencia más osada y brillante de Poe, que pone especial cuidado en subrayar que Dupin no sólo admiraba y confiaba en la poesía, sino que era él mismo un poeta. Sherlock Holmes habría sido mejor detective si hubiese sido filósofo, si hubiese sido poeta o incluso si hubiese estado enamorado. Es muy notable (doy por sentado que están ustedes tan familiarizados como deberían con las narraciones del doctor Watson) que el relato en que el biógrafo describe la inaccesibilidad de Holmes al amor y a otras emociones, y explica lo necesario que era eso para el equilibrio de su lógica, sea el mismo en el que a Holmes lo derrota una mujer porque es incapaz de dilucidar si cierta persona es el prometido o el abogado de dicha señora. De haber estado enamorado, probablemente lo habría sabido.

El único peligro verdadero es que Conan Doyle, al defender la idea de que la lógica práctica debe ser prosaica, puede haber animado la idea, ya demasiado extendida, de que la imaginación debe ser despistada. La doctrina de que el poeta debe estar siempre un poco ausente es falsa y peligrosa. Es inconcebible que el hombre puramente imaginativo sea despistado. Debe percibir el significado de las cosas más cercanas con tanta claridad como el de las más lejanas. En el sentido más imaginativo, un hombre no tiene derecho a olvidar su taza de té porque esté pensando en Platón. Si no entiende la taza que acaba de ver, ¿cómo va a entender a Platón, a quien no ha visto nunca? Lo mejor del misticismo es un sentido casi agónico de la importancia de todas las cosas, de la importancia del universo entero, que es como un jarrón frágil y exquisito, y, entre otras cosas, de la importancia de las tazas de té ajenas. Lo mejor del misticismo no es la prodigalidad, sino más bien cierta economía sagrada y sublime.

El perfecto místico debería estar siempre atento en sociedad. El perfecto místico debería ir siempre vestido con corrección. A muchos puede parecernos difícil elevarnos a tales cotas de trascendentalismo; y un fracaso

tan inconsciente y honrado, pese a ser ciertamente una debilidad, no es imperdonable ni inhumano. Algunos de los mejores hombres del mundo, por ejemplo el doctor Johnson, han destacado especialmente por ser poco originales en teoría y muy originales en la práctica. Pero si alguien es original sólo en teoría, la situación puede ser atroz. Significa, casi con total certeza, que carece de moral o de inteligencia. Existe gente que afirma claramente que no quiere observar las leyes insignificantes que le rodean, que se enorgullece de estar siempre como ausente y se jacta de despreciar el detalle. Siempre que eso ocurre, se basa en otro sentido más literal de la ausencia: la ausencia de inteligencia.

La auténtica moraleja de la popularidad de las aventuras de Sherlock Holmes radica en la existencia de un gran descuido artístico. Hay muchas formas artísticas totalmente legítimas y casi relegadas al olvido por los buenos artistas: el relato de detectives, la farsa, los libros de aventuras, el melodrama, la canción de *music hall*. La verdadera maldición que pesa sobre ellas no es que se les preste demasiada atención, sino que no se les presta la suficiente; las desprecian incluso quienes las escriben. Conan Doyle triunfó merecidamente porque se tomó en serio su arte y añadió cientos de pequeñas pinceladas de conocimiento real y de auténtico pintoresquismo a la novela de detectives. Sustituyó la consabida mirada penetrante y el cuello levantado del detective convencional por una serie de rasgos, externos y pictóricos, desde luego, pero adecuados al genio lógico: rasgos como el infinito amor por la música y un egotismo abstracto y por lo tanto casi generoso. Por encima de todo, rodeó a su detective del auténtico ambiente poético londinense. Conjuró ante la imaginación una ciudad nueva y visionaria en la que cada sótano y cada callejón escondían tantas armas como las rocas y los arbustos de brezo de Roderick Dhu.^[1] Gracias a esa seriedad artística elevó al menos una de las formas populares del arte al nivel que debía ocupar.

Escribió una obra muy buena en forma popular, y descubrió que precisamente por ser buena era también popular. La gente necesita historias, y hasta entonces se había contentado con las malas con razón, porque una historia es en sí misma algo maravilloso y excelente, y más vale una mala que ninguna, igual que media barra de pan es mejor que ninguna. Pero

cuando un hombre que se negaba a despreciar su arte y estaba dispuesto a realizar los sueños del público se puso a escribir relatos de detectives, la gente los prefirió a los de los autores torpes e irresponsables que se les habían ofrecido hasta aquel momento. No es ninguna deshonra que la psicología y la filosofía no hayan saciado su necesidad de la emoción por el desenlace y la fascinación por el acertijo. Eso sería tan poco razonable como reprochar al público que no quiera tener gatos como perros guardianes o utilizar sus navajas como atizadores para el fuego. La gente necesita historias de detectives, necesita las farsas y los melodramas y las canciones cómicas. Y ante cualquiera que tenga la honradez de volcar su inspiración en esas otras formas de arte se abre un camino hacia campos muy fértiles y variopintos todavía por descubrir.

CONSEJOS A LOS ASESINOS LITERARIOS

En una vida larga, desperdiciada, vicariamente malvada y consagrada en su mayor parte a la lectura de relatos de crímenes (obras en las que he depositado mi confianza para que me enseñen las realidades más graves y serias de la existencia), he aprendido la lección, tantas veces repetida, de que el asesino siempre comete algún error. El escritor de relatos de crímenes comete por lo general seis o siete. Hay moralistas quisquillosos que sostienen que el asesinato es un error en sí mismo, y algunos que parecen pensar que casi es un error tan grande describir un asesinato como cometerlo. En cierta ocasión conocí a un hombre que se quedó sinceramente horrorizado al descubrir que yo escribía relatos criminales y que incluso los leía, y el incidente siempre me ha interesado porque fue la única persona a quien he conocido que después resultó ser un criminal. He llegado a pensar que sus objeciones hacia los relatos de detectives no lo eran tanto a que se cometieran crímenes como a que se descubriesen. Pero me resisto a creer que ningún criminal inteligente con quien haya podido relacionarme pudiera creer que yo era capaz de descubrir nada. Es cierto que he escrito relatos de crímenes y que he disfrutado desvergonzadamente al hacerlo; de hecho, he llegado a estar tan absorbido por dicha ocupación que estoy casi convencido de que, aunque hubiese caído un cadáver por mi chimenea, un asesino se hubiese dado a la fuga saltando por encima de mi mesa, una lluvia de balas hubiese tamborileado en mi habitación, una enorme salpicadura de sangre hubiera caído sobre mi papel secante, el grito de un banquero estrangulado hubiese resonado en toda mi casa, o incluso de que hubiesen estampado en mi ventana o pintado en mi pared el terrible símbolo de la Medusa Magenta (el código de la Sociedad Secreta Siberiana que infunde terror en tantos millones de tranquilos hogares del extrarradio), no me habría distraído ni por un instante de mis ocupaciones como

detective literario. Supongo que los escritores de ficción detectivesca raras veces inspiran a los auténticos detectives; a veces aparecen como personajes en las mismas novelas que se supone que deben escribir, pero en realidad tienen bien poco que hacer allí, como no sea morir asesinados. El auténtico asesinato es un asunto que harían bien en evitar. La costumbre de asesinar los distraerá de sus responsabilidades más delicadas, y la costumbre de morir asesinados interrumpirá gravemente su carrera literaria. Más de un literato puede sentarse tranquilamente al lado de la chimenea y dedicarse a planear quince o veinte modos de asesinar a su mujer, y decidir seguir con ella a pesar de las ventajas pecuniarias que podría conseguir. Mientras que, si es tan realista como para intentar poner en práctica alguno de ellos, no sólo correrá el riesgo de perder o herir a una mujer valiosa (cosa que lamentaría en muchos sentidos, incluso en nombre de la causa del arte), sino que además no podrá utilizar ninguno de los otros catorce métodos con ella y tal vez descubra que, incluso aquel ejercicio ínfimo y preliminar, le causa graves molestias y complicaciones. Obviamente, es mucho mejor conservar la primera fragancia de los quince asesinatos, intacta y placentera en su propio plano, y no poner en peligro los demás al reducir uno de ellos al plano de la vida cotidiana, donde tales cosas casi nunca se entienden o aprecian en lo que valen. Que uno le explique o no a su mujer que ha servido de inspiración para tantos crímenes imaginativos —que ha sido la musa de los asesinatos, por así decirlo— depende en gran parte de la teoría de la autosuficiencia artística, y también de la mujer.

Partiendo de la base de que estoy tratando aquí del asesinato ideal, y no de su aplicación en forma de asesinato real, cotidiano o doméstico, y de que lo concibo en mi imaginación con respecto a los otros y no con respecto a mí mismo, me siento con valor suficiente para ofrecer unas palabras de consejo a los fabricantes de asesinatos literarios, así como para señalar algunos de los errores de los que he hablado. Después de todo, el asesino y el literato tienen, en esencia, un mismo objeto moral que persiguen casi codo con codo. Dicho ideal, ese vínculo que los une, es el deseo de ocultar el crimen: el criminal busca ocultarlo de la policía, y el escritor de sus lectores. Y, como he dicho, si el criminal comete un error, el escritor comete muchos. Soy escritor y estoy bastante dispuesto a admitir que apenas he

hecho otra cosa. No obstante, me atreveré, en aras de la brevedad, a organizar dichos errores en forma de una serie de advertencias.

En primer lugar, quisiera sugerir a mis colegas vendedores de asesinatos que ha llegado el momento de eliminar por completo el capítulo inicial consagrado a hacer que el protagonista parezca sospechoso. La primera parte de los relatos suele estar llena de coincidencias poco o nada convincentes, pensadas sólo para desviar momentáneamente las sospechas hacia el primer actor o hacia el protagonista de la novela. Ahora bien, el objeto de esta noble forma artística es engañar al lector, y, a estas alturas, nadie se deja engañar ni por un instante por esta parte de la historia.

Hay un joven franco, rubio y atlético, que juega al críquet y está felizmente enamorado de la amable y hermosa protagonista. Nadie en el mundo imagina ni por un instante que él pueda ser el asesino. Si acabara siéndolo al final del libro, nos hallaríamos ante un relato de lo más original y sorprendente. Pero cuando sólo se sospecha de él al principio, sabemos que tan sólo nos espera el aburrimiento de ver cómo se le exonera de las sospechas mediante otra larga serie de coincidencias. Es una total pérdida de tiempo ver a la policía sospechando de alguien de quien nosotros mismos no podemos sospechar.

En segundo lugar, acordemos eliminar esa larga distracción a mitad del libro en la que el detective viaja a algún sitio en persecución de alguien y acaba volviendo al punto de partida. El comandante muere asesinado en Surrey; al detective le informan de que alguien que podría ser el asesino vive en Arizona; va a Arizona, descubre que el hombre en cuestión está menos implicado que ese hombre cuyo rostro parece dibujado en la superficie de la luna y vuelve a Surrey. Es una incoherencia; admitamos seriamente que no es más que puro relleno. Hay una ley no escrita que obliga a que la historia avance hacia su solución, y no debería incluir un largo bucle que pueda cortarse sin afectar al auténtico nudo.

En tercer lugar, desde un punto de vista general, una de las falacias que más falsifican nuestro arte es la idea de que debemos confundir al lector.

Es muy fácil confundir al lector, poniendo cosas en su camino que él no pueda entender. El arte verdadero consiste en colocar cosas que pueda y deba entender, aunque no llegue a hacerlo. Pero que nadie se engañe en

esto, pues se refiere a cosas más profundas que los relatos de detectives. Los hombres sólo pueden seguir la luz, y la emoción consiste en disponer sólo de una luz muy tenue. Pero nadie puede seguir la niebla ni puede emocionarse siquiera con algo que es meramente informe. Si confundimos al lector de manera que no pueda encontrarle sentido a lo que lee, concluirá que no tiene sentido y dejará de leer. Y estará en su derecho de hacerlo.

Y, en cuarto lugar, repetiré con un llanto de imprecación algo que creo haber dicho ya en alguna otra parte, pero que estoy dispuesto a repetir allí donde haga falta.

Evitad la Medusa Magenta y manteneos a más de mil kilómetros de distancia de la Sociedad Secreta Siberiana; no porque amenace vuestra vida, sino porque amenaza vuestra alma literaria. Una vasta organización criminal es tan aburrida como una vasta recopilación de estadísticas: hace que incluso el crimen parezca leve y vulgar. La justificación de este tipo de relatos, por rocambolescos e incluso frívolos que puedan ser, es que implican en cierto modo al alma humana. Alguien, aunque sea sólo el mayordomo (y desaconsejo hacer que ellos sean los criminales), ha decidido, ya sea empujado por su corazón o por el odio, a solas con su Dios, aceptar la marca de Caín. Si la marca se reduplica con un sello de goma, igual que si fuese una marca comercial, es el fin de la literatura.

UNAS PÁGINAS DE LA «AUTOBIOGRAFÍA»

Cuando un escritor inventa un personaje de ficción, sobre todo un personaje para una novela ligera o de fantasía, le dota con toda suerte de rasgos para que resulte efectivo en ese ambiente y en ese decorado. Es posible que haya tomado datos de algún ser humano, pero no vacilará en alterar a ese ser humano, sobre todo en lo externo, porque no trata de hacer una foto sino de pintar un cuadro. El rasgo característico del padre Brown era no tener rasgos característicos. Su gracia era parecer soso, y se podría decir que su cualidad más sobresaliente era la de no sobresalir. La intención era que su aspecto corriente contrastara con su insospechada atención e inteligencia, y para que así fuera, le hice aparecer desastrado e informe, con una cara redonda e inexpresiva, torpes modales, etcétera. Al mismo tiempo, tomé algunas de sus cualidades intelectuales de mi amigo, el padre John O'Connor de Bradford, que, por cierto, no tiene ninguno de los rasgos externos de mi personaje. No es desastrado, sino pulido; no es torpe, sino delicado y diestro; no sólo parece, sino que es gracioso y divertido; es un irlandés sensible y perspicaz, con la profunda ironía y la tendencia a la irritabilidad propias de su raza. Describo deliberadamente a mi padre Brown como una masa de pan de Suffolk, East Anglia. Eso, y el resto de su descripción, era un disfraz intencionado para que encajara en una historia detectivesca. Pero, a pesar de todo, en un aspecto muy real, el padre O'Connor fue la inspiración intelectual de estas historias y también de cosas mucho más importantes. Y para explicar esas cosas, sobre todo las importantes, no puedo hacer nada mejor que contar la historia de cómo se me ocurrió la idea de esta comedia de detectives.

En aquella lejana época, sobre todo justo antes y después de casarme, mi destino me llevaba de un lado a otro de Inglaterra, para impartir lo que amablemente llamaban conferencias. Existe una considerable demanda de

estos fríos entretenimientos sobre todo en el norte de Inglaterra, el sur de Escocia e incluso en algunos centros de disidentes religiosos activos de los alrededores de Londres. Al mencionar el frío, me viene a la memoria una capilla en un páramo desierto del norte de Londres hasta la que tuve que llegar en medio de una cegadora tormenta de nieve, de la que disfruté muchísimo porque las tormentas me encantan. En realidad, me gustan todas las variedades del clima inglés, salvo eso que llaman «un día magnífico». Por tanto, que nadie sufra anticipadamente por mi experiencia o crea que me autocompadezco o que pido compasión. Lo cierto es que estuve expuesto a los elementos durante casi dos horas, mientras caminaba o en lo alto de un calamitoso autobús que vagaba por aquellos yermos; cuando llegué a la capilla, debía parecer el muñeco de nieve que los niños hacen en el jardín. Procedí a pronunciar mi conferencia —Dios sabrá sobre qué—, y ya estaba a punto de reemprender mi tormentoso viaje, cuando el ilustre ministro de la capilla, frotándose las manos y golpeándose el pecho energicamente, se dirigió a mí con la rica hospitalidad de un Santa Claus y me dijo con voz energética y melosa: «Venga, Mr. Chesterton, hace una noche espantosa; permítame ofrecerle una pastita de té de Oswego». Se lo agradecí y le dije que no me apetecía; era muy amable por su parte, porque no había razón alguna para que, en aquellas circunstancias, me ofreciera un refrigerio. Pero confieso que pensar en volver caminando por la nieve y con aquel viento helador durante otro par de horas, con la sensación de aquella única galleta en mi interior y el fuego del té de Oswego recorriendo mis venas, me pareció un tanto desproporcionado. Me temo que, con un placer considerable, crucé la carretera y entré en un pub justo enfrente de la capilla, bajo la atenta mirada de la Conciencia Disidente.

Esto es un paréntesis y podría añadir unos cuantos paréntesis más sobre aquellos tiempos en que daba conferencias de un lado para otro. Cuentan que un día de aquellos envié un telegrama a mi esposa, que estaba en Londres, y que decía así: «Estoy en Market Harborough. ¿Dónde debería estar?». No recuerdo si la historia es cierta, pero no es improbable ni creo que sea poco razonable. A lo largo de este vagabundeo, hice muchos amigos cuya amistad valoro; por ejemplo, Mr. Lloyd Thomas, que entonces vivía en Nottingham, y Mr. McClelland de Glasgow. Pero los menciono

aquí como introducción a aquel encuentro accidental de Yorkshire que tendría consecuencias para mí mucho más importantes de lo que la mera coincidencia puede sugerir. Había ido a dar una conferencia a Keighley, en los páramos altos del West Riding, y me quedé a pasar la noche en casa de un importante ciudadano de aquella pequeña ciudad industrial; el caballero había reunido a un grupo de amigos locales que, como era de suponer, tenían paciencia con los conferenciantes; en el grupo estaba incluido el cura de la iglesia católica, un hombre pequeño, lampiño y con expresión tímida de duende. Me impresionó el tacto y el humor con los que se relacionaba con una compañía tan protestante y tan de Yorkshire; pronto descubrí que, a su manera algo bravucona, habían aprendido a considerarlo todo un personaje. Alguien me hizo un relato muy divertido de cómo dos gigantescos granjeros de aquel distrito de Yorkshire, a los que se les había encomendado visitar varios centros religiosos, temblaban con indecible terror antes de entrar en el pequeño presbiterio de aquel cura. Tras vencer una gran desconfianza, parece que finalmente habían llegado a la conclusión de que no les haría mucho daño y de que si se lo hacía, podían llamar a la policía. Supongo que creían de verdad que tenía la casa equipada con todos los instrumentos de tortura de la Inquisición española. Pero incluso estos granjeros, me dijeron, le habían aceptado desde aquel día como a un vecino más, y a medida que la tarde avanzaba, sus vecinos le animaron a que pusiera en práctica sus magníficas cualidades para entretener. Poco a poco se fue soltando y, cuando me di cuenta, ya estaba en pleno recitado de ese gran poema dramático, ese examen de conciencia titulado «Me aprietan las botas». Aquel hombre me encantó, pero si me llegan a decir que en diez años me convertiría en un misionero mormón de las Islas Caníbal, no me habría sorprendido más que si me hubieran insinuado que, quince años después, estaría haciendo ante él mi confesión general y que él me recibiría en la Iglesia a la que pertenecía.

A la mañana siguiente, él y yo fuimos caminando hasta el otro lado de Keighley Gate, el gran muro de los marjales que separa Keighley de Wharfedale, porque yo quería visitar a unos amigos en Ilkley; al terminar la excursión, tras unas cuantas horas de charla por aquellos páramos, pude presentar un nuevo amigo a mis antiguos amigos. Se quedó a comer; se

quedó a tomar el té; se quedó a cenar; no estoy seguro de que, ante la insistente hospitalidad, no se quedara a dormir y, en posteriores ocasiones, pasó allí muchos días y muchas noches; y allí fue también donde habitualmente nos encontrábamos. Fue en una de aquellas visitas cuando tuvo lugar el incidente que me llevó a tomarme la libertad de usarle, es decir, usar una parte de él en una serie de historias sensacionales. Pero lo menciono no porque otorgue la más pequeña importancia a esas historias, sino porque tiene una conexión mucho más vital con la otra historia, con la historia que estoy contando aquí.

En el transcurso de la conversación, le mencioné al cura que tenía intención de apoyar en la prensa cierta propuesta, no importa cuál, relacionada con temas sociales bastante sórdidos de vicio y crimen. Me comentó que creía que estaba en un error o, más bien, que yo ignoraba algunas cosas, como realmente así era. Y tan sólo por cumplir con su deber y para evitar que me metiera en un lío espantoso, me contó ciertos hechos que él conocía sobre prácticas depravadas, que desde luego no detallaré ni discutiré aquí. En páginas anteriores he confesado que en mi propia juventud había imaginado toda clase de iniquidades, y fue una curiosa experiencia descubrir que aquel tranquilo y agradable célibe se había sumergido en aquellos abismos mucho más profundamente que yo. No me había imaginado que el mundo albergara tales horrores. Si él hubiera sido un novelista profesional y hubiera lanzado aquellas porquerías a los estantes de las librerías para que niños y muchachos las leyeran, desde luego se le habría considerado un gran artista creativo y un heraldo de los nuevos tiempos. Como sólo me lo contaba de mala gana, en estricta intimidad, como una necesidad práctica, era, por supuesto, el típico jesuita que susurraba venenosos secretos a la oreja. Cuando volvimos, la casa estaba llena de gente y empezamos a charlar con dos cordiales y saludables estudiantes de Cambridge que habían atravesado los páramos a pie o en bicicleta, poseídos de aquel espíritu austero y vigoroso propio de las vacaciones inglesas. Sin embargo, no eran los típicos deportistas de miras estrechas; les interesaban también otros deportes y, aunque de forma un tanto superficial, también algunas artes; así que comenzaron a hablar de música y del paisaje con mi amigo, el padre O'Connor. No he conocido

nunca a nadie que pudiera pasar con tanta facilidad de un tema a otro, ni que tuviera tantas y tan insospechadas fuentes de información y, con mucha frecuencia, sobre todo, información técnica. La charla pronto derivó hacia la discusión de asuntos más filosóficos y morales, y cuando el sacerdote salió de la habitación, los dos jóvenes rompieron en generosas expresiones de admiración diciendo que realmente era un hombre extraordinario y que parecía saberlo todo de Palestrina, de la arquitectura barroca o de cualquier cosa de la que se hablara en aquel momento. Tras unos instantes de silencio reflexivo, uno de los estudiantes estalló de repente: «De todas formas, no creo que la vida que lleva sea la más adecuada. Lo de la música religiosa y todo eso está muy bien cuando se está encerrado en una especie de claustro y no se sabe nada sobre el mal real del mundo. Pero no creo que sea lo ideal. Yo creo en el individuo que sale al mundo, se enfrenta con el mal que hay en él y conoce sus peligros. Es muy bonito ser inocente e ignorante, pero creo que es mucho mejor no tener miedo del conocimiento».

Para mí, que aún temblaba casi con los pasmosos datos prácticos de los que el sacerdote me había advertido, este comentario me pareció de una ironía tan colosal y aplastante que a punto estuve de estallar de risa en aquel mismo salón, pues sabía perfectamente bien que, comparado con la maldad concentrada que el sacerdote conocía y contra la que había luchado toda su vida, aquellos dos caballeros de Cambridge sabían tanto del mal real como dos bebés en el mismo cochecito.

Fue entonces cuando se me ocurrió la idea de dar a estos tragicómicos equívocos un uso artístico y construir una comedia en la que hubiera un cura que parecía que no se enteraba de nada y en realidad supiera más de crímenes que los criminales. Después resumí esta idea en un relato, en cierto modo muy trivial e improbable, titulado «La cruz azul», y continué con una interminable serie de relatos con los que he torturado al mundo. En resumen, me permití la enorme libertad de tratar brutalmente a mi amigo, de deformar a golpes su sombrero y su paraguas, de ajar su ropa, de golpear su inteligente expresión y convertirla en una estúpida cara de morcilla, y en general, de disfrazar al padre O'Connor como el padre Brown. El disfraz, como ya he dicho, era un fingimiento deliberado para poner de manifiesto o acentuar el contraste, que era el punto esencial de la comedia. Hay también

en ella, como en otras cosas que he escrito, una buena dosis de inconsistencia e imprecisión, y no es el menor de esos fallos la idea generalizada de que el padre Brown no tenía nada en concreto que hacer, salvo descolgarse por las casas en las que era probable que hubiera un asesinato. Una encantadora dama católica que conozco elogió adecuadamente a mi cura-detective cuando dijo: «Siento un gran cariño por ese pequeño y entrometido holgazán».

Sin embargo, el incidente de los estudiantes de Cambridge y su jovial desprecio por la virtud fugitiva y enclaustrada de un párroco de provincias representó para mí mucho más que aquel lamentable, aunque meramente profesional, montón de cadáveres o personajes masacrados. Me enfrentó una vez más con aquellos morbosos y candentes problemas espirituales a los que aludí anteriormente, y me ofreció la poderosa y creciente sensación de no haberles dado una solución espiritual; aunque, en apariencia, estos problemas perturban menos en la práctica y en proporción al hombre maduro que al joven, a mí aún me perturbaban mucho; pero, de no haber sido por aquella repentina percepción del precipicio que se abre ante nuestros pies, podía haberme hundido cada vez más, por puro cansancio, en alguna suerte de compromiso o de abandono. Me sorprendía mi propia sorpresa: que la Iglesia Católica supiera más que yo acerca del bien resultaba fácil de creer, pero que supiera más del mal parecía increíble.

Cuando la gente me pregunta: «¿Por qué abrazó usted la Iglesia de Roma?», la respuesta fundamental, aunque en cierto modo elíptica, es: «Para librarme de mis pecados», pues no hay otra organización religiosa que *realmente* admita librar a la gente de sus pecados; está confirmado por una lógica que a muchos sorprende, según la cual la Iglesia deduce que el pecado confesado y del que uno se arrepiente queda realmente abolido, y el pecador vuelve a empezar de nuevo como si nunca hubiera pecado. Y esto me retrotrajo vivamente a aquellas visiones o fantasías de las que ya he tratado en el capítulo dedicado a la infancia. En él hablaba de aquella extraña luz, algo más que la simple luz del día, que todavía parece brillar en mi memoria sobre los empinados caminos que bajaban de Campden Hill, desde donde se podía ver, a lo lejos, el Palacio de Cristal. Pues bien, cuando un católico se confiesa, vuelve realmente a entrar de nuevo en ese amanecer

de su propio principio y mira con ojos nuevos, más allá del mundo, un Palacio de Cristal que es verdaderamente de cristal. Él cree que en ese oscuro rincón y en ese breve ritual, Dios ha vuelto a crearle a su propia imagen.

INTRODUCCIÓN A «THE SKELETON KEY» [«LA LLAVE MAESTRA»], DE BERNARD CAPES

Presentar el último libro del difunto Bernard Capes es un triste honor en más de un sentido, pues no sólo tuvo una muerte prematura e inesperada, sino que poseía una de esas imaginaciones tan fértiles que siempre dejan tras ellas, al acabarse la vida, una sensación de labor inacabada. Desde el principio, su prosa tuvo un marcado elemento poético que, para el lector sensible, tal vez fuese más evidente cuando refinaba un asunto francamente moderno e incluso melodramático, como el relato de misterio, que cuando otorgaba dignidad, como en *Our Lady of Darkness* [*Nuestra Señora de la oscuridad*], a asuntos más trágicos o históricos. Puede parecer paradójico decir que no se le apreciaba lo suficiente porque escribía novelas populares y lo hacía muy bien. Pero lo cierto es que aportaba un toque de distinción a un relato de detectives o un cuento de aventuras que no se valoraba porque nadie lo esperaba. En cierto sentido, al menos en este capítulo de su obra, continuó la tradición de la conciencia artística de Stevenson: la generosidad técnica de escribir una novela de un centavo y lograr que acabara valiendo una libra. En sus relatos breves, igual que en sus estudios históricos, se permitía ser poético de un modo más serio y directo; pero lo mismo puede decirse de ese toque que imprimía a sus otros cuentos. Hay una norma general que afirma que a un poeta puede conocerse no sólo por sus poemas, sino por los mismos títulos de sus poemas. En muchas obras de Bernard Capes, *The Lake of Wine* [*El lago de vino*], por ejemplo, el título es un poema en sí mismo. Y ese caso bastaría para ilustrar por sí solo a lo que me refería al hablar de esa magia con que transformaba un simple melodrama en pura modernidad. Hay incontables novelas que tratan de una joya robada o perdida, y *El lago de vino* era simplemente el nombre de un

rubí. Sin embargo, incluso el nombre es original, y precisamente en un detalle que casi nunca lo es. Hay cientos de piedras preciosas dispersas por la ficción policíaca y cientos de ellas se han llamado «El sol del sultán», «El ojo de Visnú» o «La estrella de Bengala». Pero, incluso en una nimiedad como la elección de un título, se percibe una imaginación individual e indescriptible; el sueño subconsciente de un mar como un crepúsculo, rojo como la sangre y embriagador como el vino. Esto es sólo un pequeño ejemplo, pero el mismo elemento impregna, de forma inconsciente, toda la historia. Muchos otros héroes dieciochescos han cabalgado por un largo camino hasta llegar a una casa solitaria; pero Bernard Capes se las arregla, mediante un tratamiento elegante y personal, para sugerir que nadie ha cabalgado antes por ese camino hasta esa casa particular. Podríamos formular frívola, y por tanto falsamente, esa verdad diciendo que escribió de forma superior un género inferior. Pero me niego a admitir esa distinción, pues niego que las auténticas novelas de misterio tengan nada de inferiores. El modo más sincero de decirlo tal vez sea éste: que siempre añadió al menos un toque de imaginación a unas obras que por lo general, para él y para cualquier otro, son fruto de la invención.

El relato detectivesco o de misterio, del que este último libro es un experimento, lleva implícito para el artista un problema tan desconcertante como cualquiera de los que plantea para el policía. Un relato detectivesco es, en un sentido especial, un relato espiritual, puesto que se trata de un relato en el que se ponen en duda incluso las simpatías morales. Una novela policíaca es casi la única novela en la que el protagonista puede convertirse en el villano de la historia o viceversa.

Sabemos que al señor Osbaldistone no le ha traicionado su hijo Frank, aunque puede que lo haya hecho su sobrino Rashleigh.^[2] Estamos casi seguros de que Clive, el hijo del coronel Newcome, no ha conspirado contra él, aunque es posible que sí lo haya hecho su sobrino Barnes.^[3] Pero hay un momento en una novela como *La piedra lunar* en el que llegamos a sospechar de Franklin Blake, el protagonista, igual que lo hace la protagonista Rachel Verinder; hay un instante en *Trent's Last Case* [*El último caso de Trent*], del señor Bentley, en que el personaje del señor Marlowe es tan siniestro como el del señor Manderson. El resultado

evidente de este ardid técnico es que resulte imposible, o al menos injusto, comentar, no sólo la trama, sino también los personajes, pues cada uno de ellos debe seguir siendo una incógnita. Los italianos sostienen que traducir equivale a traicionar, y éste es un caso en el que criticar es traicionar. Me gusta e interesa demasiado el *roman policier* para echarlo a perder de una forma tan poco elegante, pero no me resisto a comentar la ingeniosa inspiración mediante la cual en esta historia uno de los personajes consigue seguir siendo una incógnita, mediante un truco verbal que él mismo defiende, aunque sin mucho convencimiento, como un escrúpulo de veracidad verbal. He ahí la cualidad de las novelas que ha quedado grabada en mi memoria: una cualidad, por así decirlo, demasiado sutil para ese asunto. La gente hará bien en buscar los poemas incluidos en su prosa.

EL MEJOR RELATO DE DETECTIVES

En cumplimiento de la lúgubre amenaza escrita hace poco en estas páginas, trataré ahora de responder al corresponsal que me preguntaba por el mejor y más brillante relato de detectives del mundo. Por supuesto, no le daré lo que me pide: no tendré el valor moral de escoger un cadáver y aferrarme a él para siempre; y me quedará perplejo ante el *embarras de richesse* y la enorme y elegante selección de cadáveres extendida ante mí por la ficción detectivesca de este siglo y el anterior. Además, el problema antes citado sigue estando presente en cierto modo. No sólo hay muchos géneros de literatura diferentes, sino muchos géneros diferentes de literatura detectivesca. Lo más que podría hacer sería, en mi opinión, dar cuatro o cinco premios a cuatro o cinco asuntos o temas diferentes. En primer lugar, permítaseme decir que no creo que América haya perdido nunca la copa ganada hace mucho tiempo por uno de sus mejores campeones literarios; o más bien diseñada por él con una pericia enteramente original. Algunos dirán que las copas hechas por aquel gran artista no eran precisamente muy alegres. Tal vez la copa estuviese tallada en forma de cráneo y estuviese orlada de hojas de ciprés y mortífera belladona, puede que contuviera una pequeña cantidad de veneno, sangre de víbora o qué sé yo. Pero era una copa triunfal, y no creo que nadie haya vuelto a ganarla. En otras palabras, no creo que el nivel establecido por un tal señor Edgar A. Poe en un relato llamado *Los crímenes de la calle Morgue* haya sido indubitable e indiscutiblemente superado. Las dos cosas básicas de una historia semejante son que su lógica sea clara y que aun así el clímax sea inesperado. La lógica de Poe es superior a la de Sherlock Holmes y otros escritores posteriores, precisamente porque estaban un poco confusos por la idea moderna de que eso tiene algo que ver con la «ciencia», lo que equivale a decir el materialismo. La lógica de Poe es superior, precisamente porque no es la

lógica de un científico, es decir, de un especialista. Es la lógica de un filósofo y un poeta; y nunca estuvo más acertado que cuando subrayó el poder lógico del poeta. Y en cuanto a emoción, hay momentos en la lectura que el lector nunca olvida. Quienes disfrutan con el humor recuerdan cuando leyeron las palabras: «Me gustaría mucho ver qué entiende la señora Toger por una pierna de madera». Quienes prefieren el horror recuerdan cuando leyeron: «Dupin, este cabello no es humano». La obra maestra también tenía sus limitaciones: un relato de misterio debería ser centrípeto más que centrífugo y cargar el crimen sobre una figura familiar aunque insospechada, y lo cierto es que al lector le resultaba difícil intimar con un orangután. Por lo que se refiere al segundo premio, mencionaré, entre los libros escritos al estilo más elaborado de la novela policíaca francesa, *The Widow Lerouge* [*El caso Lerouge*], de Gaboriau;^[4] entre los de mi propia época no conozco nada mejor que *El último caso de Trent*, de E. C. Bentley, aunque hay varios casi igual de buenos. Pero, puesto que soy el presidente de un club integrado sólo por escritores ingleses de novelas policíacas, me abstendré prudentemente de elegir a mis preferidos.

CIVILIZACIÓN Y PROGRESO

Creo que fue Herbert Spencer quien definió el progreso como el avance de lo simple hacia lo complejo. Es una de las cuatro o cinco peores definiciones de la historia, tanto desde el punto de la verdad impersonal como en cuanto a su aplicación personal. El progreso, en el único sentido útil para la gente sensata, equivale sólo a un éxito humano, y es evidente que el éxito humano es un paso de lo complejo hacia lo simple. Cuando un matemático se sienta a resolver un problema aspira a dejarlo menos complejo de como lo encontró. El colono que se esfuerza por convertir una jungla en una granja combate, hacha en mano, la complejidad de la jungla. Si recurrimos a jueces para aplicar la ley es porque se trata de disputas muy enrevesadas y es preciso simplificarlas. No digo que siempre se consiga, pero ésa es la idea. Llamamos al médico para eliminar algo que él mismo llama a menudo «una complicación». Por lo general, el médico verdaderamente competente ve ante él algo que no entiende y deja tras él algo que todo el mundo comprende: la salud. El verdadero genio técnico triunfa cuando logra hacerse innecesario. Sólo el charlatán trata de volverse indispensable.

El peluquero, por alguna oscura razón, pretende a menudo ser un charlatán, y lo mismo hace el detective, sobre todo cuando se cuela en una novela. Pero, si dejamos a un lado la exuberante prosopopeya de ambas profesiones para fijarnos en su propósito original, es posible aplicar la misma idea. El pelo no es más sencillo despeinado que cepillado: es mucho más complejo. Que prefiramos la cabellera enmarañada de un bárbaro al cabello repeinado de un hombre de la ciudad es una cuestión de gusto artístico, pero que lo último sea más sencillo es una cuestión de evidencia artística. Es tan cierto como que el frontispicio del Partenón es más sencillo que la portada de la catedral de Ruán. Personalmente, prefiero la catedral de Ruán, aunque no querría llevar demasiado lejos el paralelismo de Ruán en materia de cabello. Me limito a señalar que el hombre de la ciudad es, en

ese aspecto, inocente en el sentido más real: es transparente, claro y decidido. Vive una vida sencilla: igual que otros muchos malvados. En lo que se refiere a la pelambreira, es tan inflexible como el estoico. Quizá haya quien diga que recuerda al gran estoico romano que dijo: «Habría sido oportuna esta despedida».^[5] Lo mismo ocurre con el gran detective, un tipo muy por debajo del dandi e infinitamente inferior a un artista como el peluquero. El atractivo del detective y de la curiosidad que despiertan las novelas detectivescas es que, aunque empiezan con algo tan apasionado y confuso como un crimen, todas se esfuerzan por terminar con algo tan obvio y desapasionado como la ley. Quienes, como yo mismo, hayan buscado buenos relatos detectivescos igual que un dipsómano busca la bebida, saben que ahí radica la auténtica diferencia entre el cuento legible e ilegible. Un mal relato de misterio se va haciendo más y más misterioso; uno bueno, es misterioso y cada vez lo va siendo menos. Una pisada, una flor extraña, un telegrama cifrado y un sombrero de copa aplastado nos intrigan no porque no tengan nada que ver, sino porque el autor tiene la obligación implícita de relacionarlos. Lo que nos intriga no es lo inexplicable, sino la explicación que todavía no hemos oído. Eso que llamamos arte o progreso: el avance de lo complejo hacia lo simple.

Por supuesto, la gente puede simplificar bien o mal. El *coiffeur*, con sus cepillos y sus tónicos, puede dejar el pelo liso y brillante para quien guste de llevarlo así, o, con los mismos cepillos y tónicos, causar una calvicie total, ciertamente una condición clara y desenmarañada para cualquiera. Es igual que cuando los detectives de la policía no consiguen imaginar un relato detectivesco creíble y terminan arrestando al primer desdichado que se cruza en su camino; sería injusto negar la simplicidad de dicha acción. Esta segunda simplicidad, la simplicidad de la oscuridad, vuelve a ser una desdicha para Herbert Spencer, que era el sabio más calvo que jamás se ha visto, en todos los sentidos de la palabra. Si el progreso y la civilización son un avance nacido de la simplicidad, ciertamente él fue una reacción contra la barbarie. Los filósofos medievales a quienes tanto despreciaba pecaron a veces de excesivamente complicados. Él ciertamente pecó por su excesiva crudeza.

Conozco a una señora, que combina la cultura heredada y el talento natural en un grado fuera de lo común, que, al hojear un libro de santo Tomás de Aquino, dio con un capítulo titulado «La simplicidad de Dios» y pensó que sería un buen punto de partida. Poco después cerró el libro diciendo: «Caramba, si ésta es la simplicidad de Dios, quisiera saber en qué consiste su complejidad». Y es cierto que los medievales comprimían tanto sus pensamientos que apenas les quedaba sitio para explicar lo que significaban y menos aún para adornarlos. Eran mejores científicos que Huxley, pero no tan buenos periodistas. Ni tan buenos literatos.

Pero sigo inclinándome a recurrir a la pregunta que planteé la semana pasada, relativa a qué son en realidad el progreso y la civilización. Entonces sugerí una definición, y, transcurrida una semana, sigue pareciéndome correcta. Dije que la civilización era la capacidad de volver a la normalidad. No es la capacidad de pasar de lo simple a lo complejo, aunque lo dijera Herbert Spencer. Ni tampoco la de pasar de lo complejo a lo simple, aunque lo haya dicho yo. Es la capacidad de pasar a lo que se quiera cuando se quiera. La civilización es aquello que puede ser tan simple como se quiera sin perder la civilización y que puede ser tan civilizado como le plazca sin perder la simplicidad. No es nada tan horrible como una tendencia o una evolución, ni cualquier otra de esas cosas que no se detienen en ninguna parte, por la sencilla razón de que no van a ninguna parte. La civilización no es un desarrollo. Es una decisión. Es la gente decidida la que se ha vuelto civilizada; es la gente indecisa, también conocida como escéptica, o los idealistas dubitativos los que han seguido siendo bárbaros.

Esa silenciosa anarquía que consume nuestra sociedad puede definirse así: una incapacidad de comprender que la excepción confirma la regla. Que uno tenga vacaciones implica que trabaja; que un loco sea irresponsable implica que la gente es responsable; que uno llame al médico cuando está enfermo implica que no lo necesita cuando está sano; que se rebele contra la autoridad constituida implica que quiere constituir otra autoridad, y que vaya a la guerra implica que quiere firmar la paz. No es ni mucho menos necesario que la anarquía surja desde abajo, de la turba de los descontentos. Un gobierno puede ser anarquista, y una turba autoritaria. En nuestro caso, la anarquía es peor entre las clases dirigentes: su legislación se

ha convertido en una especie de experimentalismo estúpido y confuso. Estamos haciendo, como si fuesen meros tics nerviosos, cosas a las que nuestros padres recurrían sólo como remedios desesperados. Nuestros antepasados recurrían a las levass porque Napoleón estaba en Boulogne o Irlanda en armas contra ellos. Pero nosotros hemos caído en una especie de militarismo pacifista y mentecato: una idea nebulosa de que los patronos deben convertir a los empleados en reservistas, sin pararse a pensar si no los estarán convirtiendo en soldados. No alcanzamos a entender que incluso los atajos deberían llevarnos a la carretera principal.

LOS RELATOS DE DETECTIVES (PREFACIO «THE WRONG LETTER» [«LA CARTA EQUIVOCADA»], DE WALTER S. MASTERMAN)

Puedo decir con total sinceridad, más aún, con solemne responsabilidad, que esta novela de detectives me ha engañado. Y como llevo mucho tiempo buscando una novela de detectives que fuese como mínimo engañosa, dejando aparte sus demás méritos o deméritos detectivescos, escribo encantado estas palabras como prefacio, aunque esta clase de libros no debería necesitar de prefacios. En ese sentido, el relato detectivesco es una paradoja (si se me permite utilizar una palabra que me trae recuerdos muy dolorosos), porque el verdadero lector y crítico no sólo desea que le engañen, sino incluso ser crédulo. Al leer esa clase de relatos me gustaría ser tan simple como el doctor Watson y estar en ese estado tan feliz, alegre e infantil típico de él y no en el estado mucho más siniestro, desilusionado, hastiado y escéptico de Sherlock Holmes. Por lo general, me hallo en ese estado infantil. Pero, en cualquier caso, mi ardiente ambición es ser más estúpido que el hombre que escribió el relato. Y con este libro lo conseguí.

Ese deseo de que lo engañen a uno es ciertamente característico de la novela de detectives. Y cuando decimos lo mismo de otras novelas lo hacemos en otro sentido. A veces se dice que cuando vamos al teatro pagamos para que nos engañen. Pero en realidad no es así: no creemos que el dramaturgo quiera algo que no quiere en realidad, ni que el actor esté haciendo algo que no esté haciendo. Sólo olvidamos, u olvidamos a medias por un rato, en la continuidad o coherencia de ciertos sucesos, el hecho de que proceden de un dramaturgo y un actor. Pero, si lo recordamos, no lo hacemos con sorpresa. Descubrir que hay un actor en el escenario no nos sorprende tanto como debería sorprendernos descubrir que hay un cadáver

en el cenador. No sentimos la menor incredulidad cuando se nos dice que la obra de teatro la escribió un autor teatral, mientras que sí la sentimos (o deberíamos sentirla) cuando se nos dice que el crimen lo cometió un cura. Vemos a un gran actor interpretar tan bien a Hamlet que (si tenemos suerte) dejamos de tener por un instante la sensación de que es un gran actor: sentimos por un instante que es el joven Hamlet tratando de asesinar a Claudio para vengar la muerte del viejo Hamlet. Pero, tanto si lo recordamos como si no, no experimentamos la menor sorpresa ante ningún giro de los hechos. No nos sentimos como nos sentiríamos si la obra diese un vuelco súbito e inesperado y descubriéramos que Hamlet había matado a su propio padre y que su tío era totalmente inocente. Ése sería el drama detectivesco de Hamlet, príncipe de Dinamarca, y, ahora que se hacen tantos experimentos peculiares con esa tragedia, me permito sugerir con todo respeto esa posibilidad a los directores de los teatros londinenses.

Si la primera norma del escritor de relatos de misterio es ocultarle el secreto al lector, el primer deber del crítico es ocultárselo al público. Por lo tanto, me taparé la boca con la mano y no revelaré, ni siquiera bajo tortura, el momento exacto de la historia en el que una persona a quien había imaginado desempeñando legítimamente su papel empezó a desempeñar otro mucho menos legítimo. No diré una palabra sobre lo que hace el autor de este impresionante misterio. Me limitaré a decir lo que no hace. Y lo cierto es que, basándome sólo en lo que no hace, podría redactar un encomio entusiasta: sobre los sólidos cimientos de lo que no hace podría erigirse una torre eterna de latón. Pues lo que no hace es justo lo que hoy en día hace todo el mundo para destruir la verdadera literatura detectivesca y echar a perder esta legítima y deliciosa forma artística. No introduce en su novela una vasta pero invisible sociedad secreta con ramificaciones en todas las partes del mundo, con esbirros capaces de hacer cualquier cosa, o con sótanos subterráneos en los que esconder a cualquiera. No estropea los perfiles puros y encantadores de un asesinato o un robo clásicos envolviéndolos en la sucia y manoseada cinta roja de la diplomacia internacional; no rebaja nuestros elevados ideales del crimen al nivel de la política exterior. No introduce súbitamente al final al hermano de alguien llegado de Nueva Zelanda y que es idéntico a él. No reconstruye a toda

prisa el crimen en las últimas dos páginas hasta llegar a algún personaje insignificante, de quien nunca llegamos a sospechar porque lo habíamos olvidado. No supera la dificultad de escoger entre el protagonista y el villano recurriendo al cochero del protagonista o al ayuda de cámara del villano. No introduce a un criminal profesional que cargue con las culpas de un crimen privado, acción poco deportiva donde las haya y una prueba más de cómo el profesionalismo está arruinando nuestro sentido nacional del deporte. No recurre a seis personas seguidas para llevar a cabo distintas partes del asesinato: uno para coger la daga, otro para apuntar y otro para clavarla. No dice que fue todo un error y que nadie quería matar a nadie, para gran decepción de cualquier lector compasivo. No comete ese error tan generalizado de creer que, cuanto más complicada, mejor es una historia. Su novela es bastante enrevesada y algunas cosas son criticables, pero su secreto está en el centro, y ésta es la cuestión crucial en cualquier obra de arte.

SOBRE LOS ESCRITORES DE NOVELAS POLICÍACAS

Advierto cierta ironía de los editores en lo que se refiere a la publicidad de sus libros. Hace poco se ha publicado una nueva y excelente edición de la mejor novela policíaca contemporánea, *El último caso de Trent*, del señor Bentley. Y me alegra decir que tiene muchos y oportunos aciertos, que incluyen un bosquejo de la vida del autor escrito por su hijo, el señor Nicholas Bentley, y una serie de homenajes que se han considerado adecuados para este logro literario. Sin embargo, hay un toque en estas apariencias que me parece como mínimo pintoresco y sugestivo, porque ahora se consideraría natural e inevitable.

Las mismas palabras con que arranca *El último caso de Trent* deberían sugerir a cualquier persona inteligente y tradicional que la imaginación del escritor se mueve a un nivel superior que en una vulgar novela de crímenes. Sin afectar ser otra cosa que un escritor, es un narrador que comprende el estilo y la distinción y esa filosofía más profunda que no se deja llevar por los ismos o las modas pasajeras; y que comprende, sobre todo, ese peso y movimiento de las palabras que hacen que el estilo, la distinción, la filosofía y la experiencia sean todo uno. Las primeras palabras de esta novela de detectives, escrita para leerla en un tren, son: «¿Cómo discernir sabiamente entre lo que de verdad importa y lo que sólo parece tener importancia?». Espero me disculpen si encuentro una interesante ilustración de esta pregunta en los anuncios, e incluso entre los homenajes literarios de la contraportada. Pues entre quienes han expresado con entusiasmo su agradecimiento al señor Bentley por escribir una auténtica novela de detectives que es también una auténtica novela se encuentran algunos de los mejores especialistas en el campo de la novela policíaca, y también algunas inteligencias privilegiadas del pensamiento y la cultura. Por un lado, hay verdaderos expertos en el tratamiento científico y exacto de tales problemas

policíacos, como el señor R. Austin Freeman y el señor Freeman Wills Crofts. Por otro, personalidades brillantes y distinguidas en campos muy distintos de la especulación y la controversia, como el padre Ronald Knox y el señor G. D. H. Cole. Por último, aunque no sean ni mucho menos los de menor importancia, hay escritores, sobre todo escritoras, que, sin especializarse demasiado, han escrito novelas de crímenes muy bien construidas que son también muy entretenidas, en particular la señora Agatha Christie y la señorita Dorothy Sayers.

Aparte de estos ejemplos, sería fácil, a mi entender, citar decenas de escritores famosos y pensadores, profesores, médicos, diplomáticos y poetas clásicos que han puesto este libro, junto con *The Wallet of Kai Lung* [*Las alforjas de Kai Lung*]^[6] o *The Diary of a Nobody* [*Diario de un don nadie*]^[7] en el pequeño y secreto estante de las obras maestras. Por mencionar sólo al azar a dos de mis amigos a quienes no molestarán mis revelaciones: el señor Hilaire Belloc, que nunca lee novelas de detectives, admira ésta, y el señor Maurice Baring, que lee todas las que caen en sus manos, también la admira más que ninguna otra. Dicho lo cual, no puedo sino sentir cierto interés por un pequeño detalle tipográfico y de impresión. Me refiero al hecho de que el primer nombre impreso encima de todos los demás sea el del señor Edgar Wallace y de que sólo se consideren dignas de aparecer en la cubierta las declaraciones del señor Edgar Wallace. Es evidente que sus elogios son los únicos que en realidad cuentan: «¿Cómo discernir sabiamente entre lo que de verdad importa y lo que sólo parece tener importancia?».

No quiera Dios que yo o cualquier otro hablemos mal del señor Edgar Wallace. He disfrutado con cientos de sus relatos, espero disfrutar de varios cientos más y creo más que probable que vaya a seguir haciéndolo. Despreciar dichos relatos sería despreciable. Equivaldría a despreciar las pantomimas, las tabernas, las canciones cómicas o esas distracciones vulgares que unen a la humanidad. Y, cuando tratamos de literatura popular tan alegre y saludable, resulta poco elegante quejarse de que alguien como el señor Wallace consiga ser tan sorprendentemente prolífico. Sería como lamentarse de que una buena cervecería vendiese mucha cerveza, cosa que parecería no sólo una blasfemia, sino casi una contradicción en términos. O

igual que protestar porque un buen cantante popular supiera cantar muchas canciones diferentes; sería una queja que equivaldría a un cumplido. Es absurdo criticar al señor Wallace por habernos entretenido y emocionado demasiado. Sería cicatero reprocharle su generosidad. Debe de ser muy placentero haber complacido a tanta gente, y a la gente debería complacerle reconocerlo.

Pero, dicho esto, sigue habiendo una proporción racional en las cosas, y la selección del señor Edgar Wallace entre todas las demás autoridades, como si fuese la única persona que tuviera verdadera importancia, no es racional. No hay razón posible para ello, a menos que se trate de una razón vulgar, relacionada con el mero tamaño, repercusión, notoriedad o producción en masa. La sátira titulada *Reunion All Round* [*Reunión para todos*]^[8] tiene importancia hoy y seguirá teniéndola mañana; la tendrá para nuestros descendientes dentro de cien años, igual que la tiene otra sátira titulada *Los viajes de Gulliver*. Es divertida, y está pensada para divertir, pero no está concebida sólo para matar el tiempo, sino para matar la falsedad y las paparruchas. Me alegra reparar en que la señorita Dorothy Sayers, que es una de esas personas que escriben historias de crímenes como si pudieran escribir cualquier otra cosa, demuestra de ese modo su admiración por el libro del señor Bentley y dice: «Es la única novela de detectives de este siglo de la que estoy convencida que pasará a la posteridad como un clásico. Es una obra maestra». Una obra maestra tiene importancia, y nadie puede producir, ni probablemente pretenda hacerlo, un perpetuo caudal de millones de obras maestras o de cosas que tengan importancia. Así, un hombre como el padre Ronald Knox, el autor de *Reunión para todos*, al conceder los laureles a una obra literaria, está tratando con algo a su propio nivel y puede que esté reservándose algo memorable, igual que recordamos el orgullo de Pope en los elogios a sus contemporáneos:

Y Congreve amaba y Swift soportaba mis versos.^[9]

Lo mismo ocurre, claro, con los homenajes o las contribuciones de otros escritores serios a una novela policíaca. El movimiento conocido como

Socialismo Gremialista tal vez tenga mucha importancia dentro de cien años; en todo caso, la tiene ahora; y alguien capaz de exponerlo con la sobria claridad y precisión del señor Cole sin duda tiene importancia hoy. La argumentación sólida, detallada y científica del doctor Thorndyke en las novelas del señor Austin Freeman tiene importancia hoy y es probable que siga teniéndola. En ese sentido, bombardear el mundo con una serie prodigiosa de novelas policíacas no tiene importancia y es muy probable que no pretenda tenerla. De hecho, hay una parte de la obra del señor Edgar Wallace, algunos de sus bosquejos sobre Sudáfrica, que probablemente tenga un valor más sólido e intrínseco. Puede que fuese mejor escritor antes de convertirse en un autor de éxito, como sir Hall Caine; tal vez describiese a los auténticos cafres mejor que a los falsos chinos, igual que sir Hall Caine era mucho mejor cuando se ceñía a la isla de Man y no al Universo del Hombre.^[10]

Pero lo cierto es que hay que hacer otra distinción. Por lo general, incluso los mejores relatos del señor Edgar Wallace no son novelas de detectives, sino de aventuras. Ambas cosas se confunden bajo el vago apelativo de noveluchas o novelas de quiosco, y a menudo los propios escritores no saben cuál de las dos cosas están escribiendo. Pero si pueden producirse en tan grandes cantidades suelen ser relatos de aventuras, como en el caso de Dumas o, si me apuran, de Henty.^[11]

No es tan difícil planificar, una o dos veces por semana, una especie de carrera de obstáculos con trampas y emboscadas para que el protagonista esté en constante peligro. Doy gracias a Dios de que sea tan fácil de escribir como de leer: no es ninguna deshonra que a uno lo emparenten con Dumas y le agradezcan que sea tan prolífico como él. Pero concebir una trampa que ha de investigar un grupo de expertos a lo largo de todo el libro sin que reparen en que se trata de una trampa es harina de otro costal, e incluso Trent llamó al suyo su último caso y se ha negado a volver a intentarlo.

DETECTIVES Y FICCIONES DETECTIVESCAS

Quisiera saber cómo son los verdaderos detectives. Puede que mi vida haya sido anormalmente tranquila, pero nunca he necesitado recurrir a ninguno. Tampoco (me adelanto al trueno de la réplica) ha recurrido a mí ningún detective. Y, en caso de que lo haya hecho, ha sido por motivos personales y ha dejado que el secreto royera el color de sus mejillas.^[12] Si no es de uno de esos dos modos, como cliente o como objetivo (quiero decir como ladrón), es difícil trabar relación espiritual con los detectives. Otras personas importantes son mucho más accesibles. Cualquiera puede ver a un editor, siempre que acuda a él con una lista de reformas urgentes aplicables en cualquier otro país. Un axioma de nuestro admirable y misterioso oficio es que si uno quiere mejorar las cosas en Noruega, promover un levantamiento en Viena o mostrar su descontento con el gobierno de Portugal, pregunte a los habitantes de Glasgow cuánto tiempo piensan seguir soportándolo. Del mismo modo, cualquiera puede ver a un hombre de Estado, suponiendo que haya alguno visible. En cuanto a las testas coronadas, los grandes duques, el papa y otra gente por el estilo, sabemos, gracias a cientos de amables anécdotas periodísticas, que cualquier niño que tenga un juguete roto o un gatito herido puede verlos. Así que basta con procurarse un gatito herido (jamás se me ocurriría hacerle daño a uno a propósito) y un muñeco roto y presentarse con uno en cada mano a las puertas del Vaticano o en las escaleras de la Casa Blanca para que una multitud de lacayos serviles y guardias reverentes nos hagan pasar de inmediato. Incluso es posible llegar a conocer a los criados, con mucho la clase más distante, temible y exclusiva de nuestra sociedad. Una vez me presentaron a un hombre muy valiente que conocía a un mayordomo. Había visto la otra cara de esa espléndida luna, esas «luces y sombras plateadas jamás soñadas», como dice Browning.^[13] Pero nadie puede conocer bien a

un detective sin tomarse la molestia de cometer un crimen, aunque, puestos a eso, más vale coger el toro por los cuernos y hacerse detective: así seguro que lo conocerá íntimamente. El único detective que he visto en mi vida estaba prestando testimonio en un tribunal en el que yo hacía de jurado, y era un hombre cordial, alegre y un poco estúpido. Tenía ojos azules e inexpresivos, vestía ropa clara de montar y, según contó él mismo, parecía llevarse muy bien con la clase criminal, puesto que todas sus conversaciones con sus víctimas empezaban: «Bueno, Jim», y «En fin, Joe». Me pregunto si sería el típico detective de la vida real. Desde luego, era muy distinto del típico detective de ficción. Pero, claro, no es difícil entender por qué los detectives son más difíciles de conocer que esas otras personas tan importantes: su oficio consiste en que sea difícil conocerles. Los editores no suelen negar que sean editores, a menos (según me han informado) que haya cerca algún poeta. Los hombres de Estado no desean producir la impresión de que no son hombres de Estado, y si lo hacen es con una bendita inconsciencia. Pero ser un detective consiste en no parecer un detective: y, si el cuerpo de policía es realmente eficiente (cosa que admito que es muy improbable), debe de haber mucha gente en puestos públicos y privados a quienes vemos y oímos a diario y que, en realidad, son policías precisamente porque no lo parecen. Tal vez usted lo sea. Tal vez lo sea yo. Por mi parte, siempre he tenido mis dudas sobre el señor Hall Caine.

Pero, aunque mi relación con los detectives reales sea por desdicha tan escasa, mi relación con los detectives de ficción es mucho más plena y exacta. Al menos lo sería si pudiera recordar las carretadas de novelas de seis peniques que he leído en mi vida. Ningún libro es tan fácil de releer, a excepción de los grandes clásicos. Resulta muy misterioso, pero si leemos seis veces un libro de Dickens es porque ya lo conocemos; en cambio, si podemos leer seis veces una novela popular de detectives es sólo porque podemos olvidarla otras seis veces. Una novela tonta de seis peniques (y no me refiero a una tontería a medias o dudosa, sino a una plena, fuerte, rica y humana) tiene por lo tanto la naturaleza de una posesión inmortal e inagotable. Su conclusión es tan fatua y absurda que, por muchas veces que la oigamos, siempre nos cogerá por sorpresa, como una explosión o un fusil

que se dispara accidentalmente. Está escrita con tanto descuido que ni siquiera es coherente consigo misma: no hay ninguna unidad que resulte memorable. No se puede exigir al lector que recuerde un libro cuando el autor no recuerda el último capítulo. No podemos adivinar el final si el autor no parece saberlo. Una historia así se desliza fácilmente por nuestra imaginación, carece de ramas u hojarasca de inteligencia que puedan engancharse en alguna parte de la memoria. Por eso digo que se convierte en algo hermoso y en un disfrute eterno. Gana en juventud eterna. Se transforma en algo parecido al monedero sin fondo de Fortunato o a la jarra que no podía vaciarse y que pertenecía (creo) a Baucis y Filemón. Métenla en su baúl cuando viajen a través del desierto. Échense a la mochila esta historia tan preciosa y sobrenaturalmente estúpida cuando escalen el Everest. ¡Ojalá pudiéramos olvidar así el sol en su esplendor, las montañas al amanecer y la hierba que hay a nuestros pies para poder volver a verlos por vez primera y apartarnos de la hierba como si fuesen dedos verdes y contemplar el sol como una estrella gigante y extraña!

Es hermoso y tranquilizador pensar en el enorme ejército de detectives increíblemente brillantes que he olvidado. Por unos instantes colmaron mi imaginación: probaron que el capitán era inocente, quitaron las varillas de la alfombra, demostraron quién se había comido la última sardina, se enfrentaron al obispo (o al supuesto obispo), examinaron el abotonador (más nos vale llamarlo así), descubrieron el secreto del invernadero giratorio, encontraron la caja de cerillas (¡de cerillas!) y, a pesar de que hicieran todas esas cosas tan sorprendentes e increíbles, no recuerdo ni uno solo de sus nombres, ni los títulos de los libros, ni los nombres de sus autores. ¿Será alguna cualidad etérea y evanescente de la actividad detectivesca como tal? ¿O tal vez es más fácil recordar a un auténtico detective cuando te ha detenido un par de veces? Tal vez esta verdad psicológica ofrezca alguna explicación del fenómeno del reincidente, el hombre que se pasa la vida en el banquillo de los acusados por cometer siempre el mismo crimen. Tal vez los crímenes se borren de la memoria con tanta facilidad como las novelas de crímenes. Tal vez el criminal empedernido tenga la impresión, cuando entra en la sala del tribunal, de que no tiene antecedentes. O puede que la imaginación actúe como en el caso de

los incidentes detectivescos de ficción. A menudo he leído una y otra vez la misma historia melodramática, y siempre he recordado que la había leído al llegar al mismo punto. Es posible que lo mismo les ocurra a los criminales más materiales y encallecidos. Quizá el convicto reincidente se sienta cohibido y pueril al ir a hacer pedazos a un banquero con un hacha, pero mientras le esté cortando la pierna izquierda se detendrá de pronto, con el hacha en el aire, se llevará un dedo a la frente con un brillo en la mirada y tendrá esa extraña y súbita convicción de haber hecho algo antes que tanto desconcierta a los psicólogos. Poco a poco, recordará que el día anterior, a esa misma hora, estuvo cortándole la pierna a un banquero. Es posible que, cada vez que a alguien lo acusan de un crimen, le parezca una sorpresa poética y que el jurado esté, por así decirlo, obligado a contarle una novela. Puede que sea así, aunque, por otro lado, admito que también es posible que no lo sea.

Al empezar este artículo pretendía escribir con un propósito moral muy serio y acuciante. Pero tengo la sensación de haber perdido el hilo. Iba a tratar del auténtico espíritu con que abordar los misterios criminales y de lo mucho que se nos ha engañado en la cuestión de la atmósfera popular de la ficción criminal. Iba a señalar las siguientes verdades marmóreas y colosales: que cualquiera que se ocupa de algún asunto, como el caso Merstham,^[14] por ejemplo, probablemente esté influido, aunque parezca muy descabellado, por la ficción detectivesca contemporánea. Eso es así porque en todas las épocas a la gente le influye más la ficción que la realidad. Y eso es así porque los detalles reales son muy variados y dispersos, mientras que un libro ampliamente distribuido es el mismo para todo el mundo. La tragedia de Balham^[15] (pongamos por caso) le ocurrió a alguien, pero podemos afirmar que la tragedia de *Estudio en escarlata* le ha ocurrido a todo el mundo. Le ha sucedido a todo el mundo como idea, y las ideas son cosas prácticas.

La siguiente verdad no es menos importante. Consiste en que el peculiar daño infligido por las novelas policíacas radica en que, al ser ficticias, son mucho más puramente racionales que los sucesos detectivescos de la vida real. Sherlock Holmes sólo podía existir en la ficción; es demasiado lógico para la vida real. En la vida real habría adivinado la mitad de los hechos

mucho antes de deducirlos. En lugar de deducir por las eses vacilantes y otros rasgos caligráficos de la carta de los señores Reigate^[16] que su historia no se tenía en pie, habría visto en sus caras que eran un par de sinvergüenzas. En lugar de descubrir que Straker, el domador de caballos, era una mala persona interrogando a los sombrereros de Londres y haciendo preguntas sobre las ovejas lisiadas, lo habría averiguado de la señora Straker.^[17] En una de las novelas de Sherlock Holmes, he olvidado en cuál, el detective expresa su desprecio por la operación mental conocida como «adivinar» y afirma que «destruye la facultad lógica». Tal vez lo haga, pero construye el mundo real. No nos cansaremos de insistir y subrayar que la vida, en su sentido más agudo y severo, se basa en atmósferas espirituales y en emociones innombrables e impalpables. Los hombres prácticos siempre actúan basados en la imaginación: no tienen tiempo para actuar según la sabiduría mundana. Cuando alguien recibe a un oficinista en busca de empleo, ¿qué hace? ¿Le mide el cráneo? ¿Comprueba sus antecedentes hereditarios? No: hace conjeturas. Como no sabemos y no podemos saber, se ve obligado a saltar al vacío.

LOS DETECTIVES EN LA FICCIÓN

El regreso de Sherlock Holmes a las páginas de *Strand Magazine* varios años después de su muerte dio un toque final a la casi heroica popularidad de un personaje cuya existencia real se parecía a la de algunos héroes de las fábulas medievales. Igual que se suponía que el rey Arturo o Barbarroja regresarían algún día, la gente tenía la sensación de que este absurdo detective tenía que volver. Había surgido de la irrealidad de la literatura para vivir la deslumbrante realidad de la leyenda, y en prueba de ello ha heredado la más extendida y conmovedora característica de los héroes legendarios: esa característica que hace que la gente dude de su muerte. Un personaje tan menudo y extraño podría parecer demasiado insignificante para merecer esa descripción; sin embargo, el hecho sigue siendo que el héroe del señor Conan Doyle es probablemente el único personaje literario desde las creaciones de Dickens que ha pasado a la vida y la lengua populares para convertirse en un ser parecido a John Bull o Papá Noel. Es curioso reparar en que, aunque tengamos muchos escritores cuya popularidad demuestran sus enormes ventas y la polémica que causan, dejando aparte a Conan Doyle, apenas haya ninguno cuyos personajes conozca todo el mundo como tipos y símbolos, igual que Pecksniff representaba la hipocresía y Bumble el oficialismo. Rudyard Kipling, por ejemplo, es sin duda un escritor popular. Pero, si le dijésemos al primero que encontrásemos por la calle que un problema concreto dejaría perplejo a Strickland,^[18] pondría una cara muy distinta que si le dijéramos que habría confundido al mismísimo Sherlock Holmes. Los relatos del señor Kipling proporcionan un inagotable placer intelectual, pero la personalidad que recordamos es la del relato, no la del personaje. Recordamos la trama, pero olvidamos a los actores. No conozco otra creación literaria contemporánea, aparte de Sherlock Holmes, en que el personaje haya logrado, por así decirlo, salir del libro igual que un polluelo sale del cascarón. Los personajes de Dickens tenían esa capacidad. *Los papeles póstumos del club*

de Pickwick sirvieron para presentarnos a Sam Weller; una vez escrito el libro, Sam Weller se volvió más grande que él. Podemos aplicar su filosofía y proseguir en sueños sus aventuras.

El hecho de que sólo Sherlock Holmes haya logrado que lo conozcan tanto cultos como incultos y de que su nombre sea algo casi tan descriptivo como los del doctor Guillotin o el capitán Boycott, lleva a ciertas conclusiones que, en su mayor parte, son valiosas y tranquilizadoras. El fenómeno corrige al fin, por ejemplo, esa cháchara ridícula y absurda que asegura que el público prefiere los libros malos. Los relatos de Sherlock Holmes son muy buenos: son obras de arte elegantes y meticulosas. El hilo de ironía que recorre todas las imposibilidades de la trama los convierte en un añadido verdaderamente brillante a la literatura del absurdo. La idea de la grandeza de una inteligencia dedicada a trivialidades en lugar de a grandes cosas es su punto de partida y constituye una especie de descabellada poesía de lo vulgar. Las pistas y problemas intelectuales en los que se basa el desarrollo de cada uno de los relatos podrán ser increíbles, pero son cruciales desde el punto de vista lógico; son problemas como los que un gran abogado podría extraer de dos botellas de champaña: están imbuidos de la alegría de la razón. El personaje del detective de Conan Doyle es, a su manera absurda y trivial, buena literatura.

En Londres debe de haber más de novecientas noventa y nueve novelas de crímenes y detectives de ficción, casi todas ellas mala literatura o que ni siquiera pueden considerarse como tal. Si, como suele decirse, la gente prefiriera los libros malos, no podría explicarse que el único detective de ficción al que conoce todo el mundo fuese el único que es una obra de arte. Lo cierto es que la gente corriente prefiere cierto tipo de obras, buenas o malas, a otros tipos, buenos o malos, y están en su derecho de hacerlo. Prefieren las novelas, la farsa, y todo lo que tenga que ver con la diplomacia material de la vida, a las delicadezas psicológicas o los humores más secretos de la existencia. Pero, aunque prefieran ciertas cosas, las prefieren buenas si pueden conseguirlas. El hombre de la calle prefiere la cerveza a la *crème de menthe*, pero es absurdo decir que prefiere la cerveza mala a la buena. No lee a George Meredith porque no quiere ese tipo de libros, por muy bueno que sea, y no lo querría por muy malo que fuese. Sin duda,

todos sabemos que hay cientos de Meredith enanos eternamente ocupados con sus feos bordados y sus desmañadas disecciones. La mala literatura no se reduce a las novelas. El ejército de hombres de la calle no es mucho más numeroso que el ejército de jóvenes que se dedican a despreciar al hombre de la calle. Sin embargo, los sonetos de esos jóvenes simbolistas y las novelas de esos jóvenes psicólogos no se venden como churros en las librerías ni se leen en voz alta en ruidosas tabernas. Quien escribe literatura como *The Egoist*^[19] no puede esperar ser tan popular como Conan Doyle, igual que quien fabrica incomparables telescopios astronómicos no espera venderlos como si fuesen paraguas. Pero sería absurdo deducir de eso que el hombre corriente siente una extraña y oculta ternura por los paraguas de mala calidad.

EL DETECTIVE DIVINO

Cualquiera que tenga una educación sólida disfruta con las novelas de detectives, y hay incluso varios aspectos en los que éstas poseen una sana superioridad sobre la mayoría de los libros modernos. Una novela de detectives describe por lo general a seis personas vivas que discuten sobre cómo pudo morir alguien. Un libro de filosofía moderno describe por lo general a seis muertos discutiendo cómo es posible que alguien siga con vida. Pero quienes han disfrutado del *roman policier* deben de haber reparado en que cuando se captura al asesino muy pocas veces se le ahorca. «Ésa —dice Sherlock Holmes— es la ventaja de ser detective privado»: después de capturar es posible liberar. La Iglesia cristiana podría definirse como un enorme detective privado que corrige a ese detective oficial que es el Estado. De hecho, ésta es una de las injusticias infligidas a lo largo de la historia a la cristiandad, unas injusticias que surgen de fijarse en las excepciones complejas y no en los hechos llanos y simples en general. Se nos dice constantemente que los teólogos utilizaban el potro y las empulgueras, y es cierto. Utilizaban el potro y las empulgueras igual que usaban dedales y taburetes, porque todo el mundo lo hacía. La Iglesia, en mala hora, consintió en imitar al Estado y recurrir a la crueldad.

Pero si abrimos los ojos y nos fijamos en el cuadro completo, si miramos su forma y su color, la auténtica diferencia entre la Iglesia y el Estado es enorme y evidente. El Estado, en todas las épocas y lugares, ha creado una maquinaria de castigo, más brutal y sanguinaria en unos sitios que en otros, pero siempre brutal y sanguinaria. La Iglesia es la única institución que se ha esforzado alguna vez por crear una maquinaria de perdón. La Iglesia es la única que ha intentado por sistema perseguir y descubrir los crímenes, no para vengarlos, sino para perdonarlos. La estaca y el potro eran sólo las debilidades de la religión, su esnobismo, sus concesiones al mundo. Su especialidad —o, si se quiere, su rareza— era esa

piedad despiadada: el sabueso implacable que busca para salvar y no para matar.

Puedo ilustrar mejor aquello a lo que me refiero aludiendo a dos obras de teatro populares que tratan asuntos paralelos y que han tenido éxito aquí y en América. *The Passing of the Third Floor Back*^[20] es un experimento humano y reverente que trata de la influencia de una figura desconocida pero divina, que pasa una temporada entre un grupo de personajes mezquinos. No echaré mano del fácil recurso de parodiar las súbitas conversiones de dichos personajes: eso atañe al arte y no a la moral, y, después de todo, muchas conversiones han sido igual de súbitas. El método que utiliza ese salvador para salvar a la gente es decirles lo buenos que son ya; y, en el caso de los suicidas marginados cuyo espinazo moral está quebrantado y que están empapados de un sincero desprecio por sí mismos, supongo que podría ser un buen método. No lo recomendaría, sin embargo, para los literatos o los miembros del Parlamento, porque se limitarían a expresar su total acuerdo.

Aun así, no es en eso en lo que disiento de la moraleja de la obra del señor Jerome; en lo que discrepo fundamentalmente es en que no se trata de un relato de detectives. En él brilla por su ausencia la gran idea cristiana de arrancar el mal de los hombres: carece del realismo de los santos. La redención debería traer la verdad además de la paz; y la verdad es algo bueno, aunque los materialistas enloquecieran con ella. Es preciso enfrentarse a las cosas, aunque sea para perdonarlas: la gran objeción a la máxima de «no remover las aguas» es que se remueven en más de un sentido. Pero en la obra del señor Jerome el redentor no es un detective divino, implacable en su resolución de saber y perdonar. Es más bien una especie de inocentón divino, que no perdona nada porque no se entera de lo que está pasando. No sé si será verdad que *Tout comprendre c'est tout pardonner* [Comprenderlo todo es perdonarlo todo]. Pero lo que sí es cierto es que *Rien comprendre c'est rien pardonner* [No comprender nada es no perdonar nada], y la obra en cuestión no parece entender nada. Es posible que el protagonista sea sólo un sentimental egoísta que se sienta mejor pensando bien de sus vecinos. No hay nada heroico en amar después de que te engañen. Lo heroico es amar después de que no te engañen.

Cuando vi esta obra me pareció natural compararla con otra que no había visto, pero sí leído. Me refiero a *The Servant in the House* [*El criado en casa*], la obra del señor Rann Kennedy cuyo éxito cacarean todos los periódicos norteamericanos. También ella trata de un personaje oscuro, pero evidentemente divino, que cambia el destino de un grupo de personas. Estructuralmente es una obra mejor que la otra, pero no tiene nada de estética ni de refinada. Es tanto o más sentimental, democrática y (utilizo la expresión en el buen sentido) propia del Ejército de Salvación.

Pero la diferencia radica precisamente en que el Cristo de la obra del señor Kennedy insiste en conocer verdaderamente las almas que ama, no desea conquistarlas mediante una especie de estupidez sobrenatural. Perdona el mal, pero no está dispuesto a ignorarlo. En otras palabras, es un cristiano y no un Científico Cristiano.^[21] La distinción se explica sin duda por los problemas elegidos. El señor Jerome supone que Cristo está tratando de salvar a gente poco respetable, y eso, claro, es muy sencillo. El señor Kennedy supone que está tratando de salvar a gente respetable, y eso es harina de otro costal. Los personajes principales de *El criado en casa* son un popular y enérgico vicario, universalmente respetado, y su categórica y elegante mujer. De nada habría servido decirle a aquella gente lo buenos que eran, porque eso era precisamente lo que se estaban diciendo a sí mismos todo el día. Era necesario recordarles que había algo malo en las idolatrías instintivas y en las traiciones silenciosas que siempre estaban tratando de olvidar. Es en relación con esos crímenes de la riqueza y la cultura como nos enfrentamos al problema del mal. Toda la controversia del señor Blatchford sobre el pecado estaba viciada por la sensación de que cada vez que escribía la palabra *pecador* estaba pensando en un hombre harapiento. Sin embargo aquí, una vez más, nos basta con acudir a la literatura vulgar, esa fuente inagotable, para encontrar la verdad. ¿Quién ha leído alguna vez una novela policíaca sobre gente pobre? Los pobres cometen crímenes, pero no tienen secretos. Y como los orgullosos sí los tienen, es necesario descubrirlos antes de perdonarlos.

LA DOMESTICIDAD DE LOS DETECTIVES

Últimamente he estado solazándome con la última novela policíaca del autor de *El misterio del cuarto amarillo*, probablemente la mejor novela de detectives de nuestro tiempo si exceptuamos la admirable novela del señor Bentley *El último caso de Trent*. El autor de *El misterio del cuarto amarillo* se llama Gaston Leroux; en ocasiones me he preguntado si no será el *nom de plume* del escritor Maurice Leblanc, que nos brinda los relatos sobre Arsène Lupin, el caballero ladrón. Habría cierta simetría en esa inversión mediante la cual el caballero rojo escribiría siempre sobre un detective y el caballero blanco^[22] lo haría siempre acerca de un criminal. Pero no tengo razón alguna para suponer que dicha combinación del rojo y el blanco obedezca a otra cosa que a una pura coincidencia, y los relatos tienen carácter distinto: los de Gastón el Rojo son básicamente historias de misterio, en el sentido de que giran en torno a un único misterio central; los de Maurice el Blanco son más propiamente relatos de aventuras, en el sentido de que tratan de una rápida sucesión de contratiempos. Eso es inherente a la situación del protagonista: el detective siempre está fuera del suceso, mientras que el criminal está dentro. Alguien podría expresarlo diciendo que el policía está siempre fuera de la casa cuando el ladrón está dentro. Pero hay una cualidad muy francesa que comparten ambos escritores incluso cuando no se encuentran en su mejor momento. Y es un amor por la definición que no resulta fácil definir. Si dijésemos que es científica, sólo estaríamos sugiriendo que es lenta. Es mucho más exacto tildarla de militar, es decir, de científica y veloz al mismo tiempo. Puede verse en otros franceses más grandes, si se los compara con hombres aún más importantes que no eran franceses. Julio Verne y H. G. Wells, por

ejemplo, escribieron cuentos de hadas científicos; el señor Wells tiene con mucho un interés mayor por la vida y más amplitud de miras, pero a menudo le falta algo que Julio Verne posee en abundancia: la capacidad de ir al grano. Verne es muy francés en su rígida relevancia; Wells, muy inglés en su generosa irrelevancia. En eso es tan inglés como Dickens, cuyos mejores pasajes son los inacabados e incluso los provisionales. En un auténtico relato francés no hay interrupciones: cada palabra, por aburrida que sea, es deliberada y está concebida para el efecto final. La comparación podría remontarse hasta los clásicos. Las novelas de Dumas, el autor de *Los tres mosqueteros*, pueden parecer un mero derroche de plumas y espadas; a menudo se han descrito como un simple regocijo en la aventura, la variedad y el arrebatado de lo novelesco. Pero no son un mero derroche, sino más bien una revolución militar, incluso una revolución disciplinada, y, desde luego, una revolución muy francesa. No es sólo un arrebatado regocijo, sino un suntuoso y elaborado banquete concebido por un gran cocinero: un cocinero muy francés. Scott era más grande que Dumas y mejor novelista en lo que se refiere a los humores más solemnes de la humanidad. Pero no era tan buen narrador porque carecía de algo que sólo puede llamarse la estrategia del soldado. *Los tres mosqueteros* avanza como un ejército: con sus tres sirvientes y su único ayudante, marchan, maniobran, se despliegan, ocupan posiciones y casi siguen un modelo. Están siempre donde quiere su autor, cosa que no puede decirse de todos los personajes de todos los novelistas. Dumas, y no Scott, debería haber escrito la vida de Napoleón: le quedaba mucho más cerca, en el sentido de que había un método clarísimo en su locura. Nadie llamó jamás loco a Scott; y, desde luego, nadie le llamó metódico. Era tan incapaz de concebir la conspiración que acabó con el general Monk metido en una caja, como lo era Dumas de imaginar la maldición de Meg Merrilies o la bendición de Di Vernon.^[23] Pero hay algo eternamente presente en el francés que puede llamarse presencia de ánimo. En su caso, ser un artista no equivale a tener la mente ausente, por muy inocentes o felices que puedan ser esas vacaciones de la inteligencia. El arte consiste en tener el intelecto y todos sus instrumentos preparados y dispuestos para ir al grano: igual que cuando, no hace mucho tiempo, un

gran artista se plantó en una de las orillas del Marne y salvó al mundo con un gesto de pura lógica: el mandoble del latín.

Pero, aunque la estrategia del relato francés vaya unida a la estrategia con que el ejército francés ha influido siempre en los grandes asuntos de la humanidad, tengo mis dudas de que dicho relato deba tratar de tales cuestiones. Antes cité el último cuento del señor Gaston Leroux porque creo saber por qué no es tan bueno como su primer relato de misterio. Lo cierto es que hay dos tipos de novela policíaca entre los que parecen oscilar los escritores de este tipo de historias, y creo que se les da mucho mejor el primero que el segundo. A fin de disponer del símbolo adecuado, los llamaré respectivamente la novela del cuarto amarillo y la novela del peligro amarillo. Puede decirse que la gran novela de detectives trata de cosas triviales, mientras que la novela de detectives menor y más tonta trata siempre de grandes asuntos. De diplomáticos diabólicos que viajan a toda velocidad de Viena a París y a Petrogrado; de grandes conspiraciones cosmopolitas que se ramifican por todos los sótanos de Europa, o peor aún, por ser las más extendidas, de sociedades secretas místicas y ocultas de la China o el Tíbet: el vasto y vago terrorismo oriental al que me he referido como el peligro amarillo. Por su parte, la buena novela de detectives tiene la naturaleza de una buena historia doméstica. Se basa en la idea de que la casa de un inglés es su castillo, aunque, como ocurre en tantos otros castillos, oculte algunas torturas y asesinatos. En otras palabras, tiene que ver con un espacio cerrado, un plan o un problema encerrado en unos límites bien definidos. Y en eso es en lo que el primer relato del escritor francés fue un modelo para todos los escritores del género y en lo que debería haber sido un modelo para sí mismo. La clave del cuarto amarillo es que era un cuarto; es decir, una caja, como aquélla en la que Dumas secuestró al general Monk. El escritor trató del cuadrado o cuadrilátero que tanto gustaba a la señora Battle:^[24] la propia concepción del problema parecía sacada del Cuarto Libro de Euclides. Colocó a cuatro hombres en los cuatro lados de un espacio e hizo que se cometiera un asesinato en medio de ellos: según toda apariencia, a pesar de ellos; en realidad, por uno de ellos. Pues bien, un novelista de misterio del tipo más cosmopolita podría, claro está, haber llenado la historia con un enjambre de magos

chinos que tuvieran el poder de atravesar las paredes; o con hipnotizadores indios capaces de asesinar a un hombre con sólo meditar sobre él en los picos del Himalaya; o simplemente con una nadería tan humana y rutinaria como una sociedad secreta de espías alemanes que hubieran excavado un laberinto de túneles secretos debajo de todas las casas particulares del mundo. Las posibilidades novelescas son infinitas y, precisamente por serlo, no tienen, en el fondo, nada de novelesco. La auténtica novela detectivesca avanza hacia dentro, hacia los dioses del hogar, incluso aunque sean demonios del hogar. Uno de los mejores relatos de Sherlock Holmes gira en torno a una mera cuestión doméstica y trivial: la provisión de *curry* para la cena. El *curry*, o eso tengo entendido, tiene que ver con Oriente, y podría haber servido de excusa para una infinidad de tormentos orientales y ocultismo de guardarropía. El autor habría podido hacer que un millón de cocineros amarillos envenenasen un condimento no menos amarillo. Pero, como sabía muy bien lo que se traía entre manos, no permitió que eso que se llama infinitud y debería llamarse anarquía invadiera el tranquilo aislamiento del hogar de un criminal inglés. No dejó que la lógica del cuarto amarillo se viese destruida por la teoría del peligro amarillo. Por eso mismo lamento tanto el hecho de que el ingenioso arquitecto francés del cuarto amarillo original parezca haber dado un paso en falso en esa dirección; no hacia las mesetas del Tíbet, pero sí hacia las no menos bárbaras llanuras de Alemania. Su último libro, *Rouletabille chez Krupp* [*Misión en Alemania*], trata de la fabricación de un torpedo lo bastante grande como para destruir una ciudad, y, aunque un objeto de ese tamaño causaría una auténtica sensación, no podría seguir siendo un secreto. Tal vez sea inevitable que un patriota francés escriba historias de detectives sobre la guerra, pero no creo que ese método haga del relato de misterio francés lo que ha sido la propia guerra: una obra maestra francesa, *Gesta Dei per francos* [*Los hechos de Dios mediante los francos*].^[25]

LAS OBLIGACIONES DE LA POLICÍA

Uno de los males intelectuales de la insularidad es la argumentación en círculos. Dado que Inglaterra es una isla, e incluso una isla provinciana, sus ciudadanos tenemos propensión a dicho vicio mental. No es necesariamente peor que el vicio alemán de rastrear cualquier idea hasta sus primeros orígenes, o el vicio francés de llevar cualquier idea hasta sus más frenéticas conclusiones. Pero sí el vicio particular contra el que debemos estar más prevenidos, y la mejor manera de describirlo es recurrir a la manida frase de argumentar en círculos. Nuestros sombreros se ajustan a nuestras cabezas y nuestras cabezas se ajustan a nuestros sombreros. Por lo tanto, decimos que nuestros sombreros y nuestras cabezas deben ser lo más hermoso del mundo. Un inglés no considera la posibilidad de que tanto su sombrero como su cabeza puedan ser un poco deformes.

He estado echándoles un vistazo a algunas cartas y postales que recibí a propósito del alegato que escribí en defensa del prisionero Morrison, y ofrecen una curiosa ilustración de esta forma repetitiva y cautiva de argumentación, que se parece a la de la ardilla en su jaula. Empezaré por el ejemplo más evidente. Basé mi petición, no en la certeza de que Morrison fuera inocente, sino en el hecho de que nadie hubiera demostrado a ciencia cierta que fuese culpable; no en la afirmación de que hubiera que absolver al prisionero, sino en que había que resolver el caso. Pues bien, una de las respuestas más comunes a esto era: «Déjese de sofismas y escepticismos; esos canallas están en todas partes, y debemos dar ejemplo. Es necesario que esos rufianes sepan que, pese a todas las complejidades y los tecnicismos legales, los asesinos no tienen escapatoria». Pero quienes así escriben no parecen reparar en que, si ahorcamos al hombre equivocado, el asesino escapará. Un error legal no enseñará al auténtico criminal lo peligroso que es cometer un crimen, sino lo seguro y fácil que resulta

cometerlo y dejar que otro cargue con las culpas. Si Morrison fuese un inocentón, un chivo expiatorio o una víctima de las coincidencias, su muerte no serviría de advertencia para el auténtico homicida, sino que, muy por el contrario, le animaría a seguir con su carrera profesional. Si de verdad hubiera otra gente implicada en este siniestro asunto, podrían celebrar una cena de asesinos y fundar un club el día de la ejecución de Morrison. Su cadalso no habría servido para aterrorizarles o advertirles, sino como pilar para su salvación y como trofeo de su victoria. Descansarían seguros de su éxito, convencidos de que, si quisieran cometer otro asesinato, siempre podrían encontrar otro Morrison. Al placer (ya de por sí considerable) de saber que se pueden cometer asesinatos ilegalmente, se añadiría otro aún más embriagador de saber que también se pueden cometer asesinatos legalmente.

Pero había otros ejemplos aún más flagrantes del mismo razonamiento circular. Uno de ellos lo resumía una postal que recibí escrita en una especie de agónico sarcasmo, que, después de aludir a mis guedejas de querubín y a mi parecido con Falstaff (halagos que ni en sueños consideraría merecidos), afirmaba que Morrison «no podía probar» ninguna de las historias que contaba. Por supuesto, no era labor de Morrison probar nada. Quien tenía que demostrar una acusación comprensible y coherente sobre él era la fiscalía. Pero el error mental va mucho más allá que esta mera respuesta legal. Lo cierto es que esa clase de argumento no procede de las comisarías o de ninguna experiencia real de la policía o de la gente. Procede de las novelas de detectives.

Me gustan las novelas de detectives: las leo y las escribo, pero no me las creo. El esqueleto y la estructura de una buena historia detectivesca son tan viejos y tan bien conocidos que parece una banalidad exponerlos aunque sea por encima. Un policía, estúpido pero de carácter apacible, y que siempre se equivoca por demasiado compasivo, va paseando por la calle y mientras hace la ronda encuentra a un hombre con uniforme búlgaro asesinado con un bumerán australiano en una lechería de Brompton. Tras poner en libertad a todos los sospechosos de la historia, recurre a un detective aficionado de ojos de halcón. Éste encuentra cerca del cadáver el cordón de una bota, una bota de botones, un periódico francés y un billete

de vuelta de las Hébridas; y así, paso a paso, acaba por acusar del crimen al arzobispo de Canterbury. Pues bien, en una historia tan sencilla como ésta se puede aplicar el argumento de la conducta sospechosa. Si después encuentran al arzobispo escondido en el piano de cola (por el motivo que sea), o si detienen al prelado camino de los muelles disfrazado de señora de la limpieza (con el fin que sea), esos extraños actos del arzobispo podrían utilizarse contra él. Pues dichos actos no forman parte de las costumbres y obligaciones diarias de un arzobispo de Canterbury, y pueden, al menos en principio, relacionarle con el único crimen que se le atribuye. Pero incidentes parecidos raras veces ocurren si no es en las novelas; aunque muchos de nuestros abogados, juristas y ciudadanos particulares actúan como si tomaran sus ideas enteramente de las novelas. Las verdaderas relaciones entre la policía y los hombres como Morrison son profunda, decisiva e incluso desastrosamente distintas.

Desde el alborear de la fe hemos dejado de ahorcar a personas en la situación del arzobispo de Canterbury. En la Edad Media, justa o injustamente, a los ricos y a los poderosos se les aplicaba la pena capital por el tipo de delito que pueden cometer los ricos y los poderosos, como por ejemplo traicionar al país, organizar intrigas contra el gobierno o propalar mefíticas opiniones o noticias falsas entre la gente. Pero la policía hace mucho que dejó de tener la obligación de vigilar a las clases superiores. La policía moderna tiene hoy dos funciones primordiales. La primera es vigilar de forma racional y (al menos eso diría yo) moderada, y también con tacto, los crímenes normales que comete la gente normal: los cajeros que se fugan con las nóminas o los maridos que cometen asesinatos porque tienen una moral demasiado estricta para cometer bigamia.

Pero la segunda ocupación de la policía moderna es al mismo tiempo más importante en cuanto a proporción y más extraña y oculta en su carácter. Me refiero a su relación con esa población desesperada y dudosa que es real o potencialmente criminal. Esa clase incluye, en un extremo, a muchos que han sido encarcelados diez veces por su mala conducta cuando estaban fuera de la cárcel y liberados otras diez veces por su buena conducta en la prisión, pues ambas astutas y secretas actitudes suelen ir de la mano. También incluye, por el otro extremo, a muchos que jamás han

cometido un crimen, o que sólo han cometido delitos menores, que han resistido en su medio toda su vida y que sólo deberán responder ante Dios el Día del Juicio. Sin embargo, todos ellos son, desde un punto de vista policial, individuos que podrían cometer algún desafuero. Los policías se pasean entre ellos más como los guardas despreocupados de una prisión extraordinariamente permisiva que como unos funcionarios entre los ciudadanos libres del Estado. Sospechan de todos; la cuestión es quién de ellos será culpable. Decir que una persona sospechosa no parece orgullosa de todos los episodios de su vida es un argumento inane. Es, por la propia naturaleza de las cosas, sospechosa. Por eso se le acusa. Y por eso mismo es muy probable que sea inocente.

INTRODUCCIÓN A «EL MISTERIO DE EDWIN DROOD» DE CHARLES DICKENS

Pickwick fue una obra concebida en parte por otros, pero en último extremo completada por Dickens. *El misterio de Edwin Drood*, su último libro, lo concibió Dickens, pero lo completaron otros. *Los papeles póstumos del club Pickwick* demostró lo mucho que podía hacer Dickens con las sugerencias ajenas; *El misterio de Edwin Drood* demuestra lo poco que pueden hacer unas personas ajenas con las sugerencias de Dickens.

El cielo quiso que Dickens fuese el gran melodramático, de manera que incluso su final literario lo fue. La mera interrupción de *El misterio de Edwin Drood* por parte de Dickens parece sugerir más que la mera interrupción de una buena novela por un gran hombre. Que sea precisamente esta historia, que no es más que una historia, la que carece de final es más bien la última broma de un elfo al despedirse de este mundo. La única novela que Dickens no terminó fue la única que necesitaba un final. Nunca tuvo más que una buena trama que contar, y ésta la contará en el cielo. Eso es lo que separa este caso particular de cualquier otro caso paralelo en que un novelista se ve interrumpido en plena creación. Por ejemplo, ese gran novelista con quien siempre se compara a Dickens también murió a mitad de *Denis Duval*. Pero cualquiera puede ver en *Denis Duval* esas cualidades del último Thackeray —el tono cada vez más discursivo y la poesía cada vez más retrospectiva—, que habían constituido en parte el encanto y en parte el fracaso de *The Adventures of Philip* [*Las aventuras de Philip*] y de *Los virginianos*. A Dickens se le permitió morir en un momento dramático y dejar tras él un misterio dramático. Cualquier seguidor de Thackeray podría haber completado la trama de *Denis Duval*, aunque un comprensivo Thackeray podría haber expresado sus dudas de

que hubiese alguna trama que completar. Pero Dickens, cuyos anteriores relatos carecían casi de trama, tenía mucho que contar en esta historia que no llegó a contar. Dickens muere en el momento de narrar, no su décima novela, sino las primeras informaciones sobre el asesinato. Cayó muerto cuando se disponía a denunciar al asesino. A Dickens se le concedió, en suma, un final literario tan extraño como sus comienzos literarios. Empezó completando la antigua novela de viajes; terminó inventando la nueva novela de detectives.

Al fin y al cabo, debemos considerar *El misterio de Edwin Drood* como una novela de detectives. Eso no significa, por supuesto, que los detalles no sean a menudo admirables por su humor ágil y penetrante; decir eso del libro sería como decir que no lo escribió Dickens. Nada podría ser más verdadero, por ejemplo, que el modo en que la ebria y aturdida dignidad de Durdles ilustra cierta amargura que reside en el fondo de la perplejidad de los pobres. Es imposible mejorar el modo en que la altiva y alusiva conversación entre la señorita Twinkleton y la casera ilustra la desquiciada tendencia de algunas mujeres a deslizarse sobre una frágil capa de hielo social. Hay incluso un ejemplo mejor que éstos de la original y humorística perspicacia de Dickens, aunque no suele citarse debido a su brevedad y a su intranscendencia en la narración. Dickens nunca escribió nada mejor que el breve relato de la cena que le llevan dos camareros de la taberna al señor Grewgious: «un camarero inmóvil» y un «camarero volante». El «camarero volante» lleva la comida y el «camarero inmóvil» discute con él; el «camarero volante» lleva los vasos y el «camarero inmóvil» mira a través de ellos. Se recordará que al final el «camarero inmóvil» abandona la sala como diciendo: «Que quede claro que todos los emolumentos son míos y que a este esclavo no le corresponde nada». Aun así, Dickens escribió el libro igual que si fuese un relato detectivesco: *El misterio de Edwin Drood*. Y tal vez fuese el único de los escritores de este tipo de relatos que no vivió para resolver su misterio. Por eso es la única novela de Dickens en la que es imprescindible hablar de la trama y nada más que de la trama. Y, al referirnos a ella, es imprescindible aludir a las dos o tres explicaciones que han dado varios críticos famosos al respecto.

La historia, hasta donde la escribió Dickens, puede leerse aquí. Describe, como se verá, la desaparición del joven arquitecto Edwin Drood después de una fiesta, celebrada, en teoría, para festejar su reconciliación con su enemigo temporal, Neville Landless, en casa de su tío John Jasper. Dickens continuó la historia lo bastante como para explicar o explotar el primero y más evidente de sus acertijos. Mucho antes de que concluya la parte existente, ya es obvio que a Drood lo ha hecho desaparecer no su oponente, Landless, sino su tío, que le profesa un afecto casi doloroso. Que lo sepamos, no obstante, no debería ocultarnos que nos han sugerido, y al mismo tiempo ocultado con gran habilidad, lo que podemos considerar el primer fraude en una novela de detectives. Nada, por ejemplo, más inteligente como muestra de misterio artístico que el hecho de que Jasper, el tío, siempre tenga la mirada fija en el rostro de Drood con una sombría y vigilante ternura; se nos cuenta de tal manera que, al principio, pensamos sólo que hay algo malsano en ese afecto; únicamente después se nos ocurre la terrible idea de que no se trata de un afecto malsano, sino de un antagonismo malsano. Ese primer misterio (que ya no lo es) de la culpabilidad de Jasper sólo vale la pena subrayarlo porque prueba que Dickens pretendía y se creía capaz de ocultar sus armas con auténtica estrategia y precaución artísticas. El modo en que desenmascara a Jasper marca el tono en que va a contarse el cuento. Aquí no es que Dickens se delate como se delataba en *Picwick* o en *El cuento de Navidad*. Aunque nadie se queje de que se delatara, pues lo hace mejor que nadie.

Jamás sabremos cuál era el misterio de Edwin Drood desde el punto de vista de Dickens, a menos que nos lo cuente él mismo en el cielo, y para entonces es muy probable que lo haya olvidado. Pero el misterio de Edwin Drood desde nuestro punto de vista, desde el de los críticos y desde aquellos que, haciendo acopio de valor (después de su muerte), han tratado de colaborar con él, es simplemente éste: no cabe duda de que Jasper o bien asesinó a Drood o supuso que lo había asesinado. Esa certeza proviene del hecho de que ése y no otro es el propósito de la escena entre Jasper y Grewgious, el abogado de Drood, en la que a Jasper lo domina el remordimiento de saber que Drood ha muerto (desde su punto de vista) innecesariamente y sin el menor provecho. La única cuestión es si el

remordimiento de Jasper no será tan innecesario como el asesinato. En otras palabras, la única cuestión es si, aunque crea haber asesinado a Drood, lo habrá hecho de verdad. Huelga decir que una duda así no se suscitaría por nada; por lo general, la gente como Jasper no malgasta sus remordimientos a menos que sea con un crimen exitoso. El origen de las dudas sobre la muerte de Drood es éste: hacia el final de los capítulos existentes, aparece de pronto, rodeado de un claro aire de misterio, un personaje llamado Datchery. Aparece con la intención de espiar a Jasper y acusarle; en todo caso, si no es ése su propósito en la novela, no tiene ningún otro. Es un caballero anciano de juvenil energía, que tiene la costumbre de llevar el sombrero en la mano, incluso cuando está al aire libre, rasgo que algunos han interpretado como que no está acostumbrado a llevar peluca. Hay uno o dos personajes en la novela que podrían ser dicha persona. En particular, hay uno que parece pensado para ser algo y hasta ese momento no ha sido nada: me refiero a Bazzard, el contable de Grewgious, un tipo hosco e interesado en el teatro, a quien se presta demasiada atención innecesaria. También está el propio Grewgious, y hay una última posibilidad tan sorprendente que tendré que referirme a ella más tarde.

De momento, no obstante, la cuestión es ésta: un ingenioso escritor, el señor Proctor,^[26] lanzó la más que plausible teoría de que el tal Datchery fuese el propio Drood, que no hubiera muerto en realidad. Alegó una explicación compleja y completa que tenía en cuenta casi todos los detalles, aunque su principal argumento se refería al efecto artístico general. Dicho argumento lo ha resumido perfectamente el señor Andrew Lang en una frase: «Si Edwin Drood está muerto, no tiene nada de misterioso». Eso es bastante cierto: Dickens, al escribir de un modo tan deliberado, más aún, tan siniestro y conspiratorio, habría ocultado sin duda un poco más la muerte de Drood y la culpabilidad de Jasper, si el único misterio hubiese sido la culpabilidad de Jasper y la muerte de Drood. Ciertamente parece más probable desde el punto de vista artístico que hubiese otro misterio de Edwin Drood: no el misterio de que lo asesinaran, sino el misterio de que no lo asesinaran. También es cierto que el señor Cumming Walters tiene una teoría sobre Datchery (a quien ya he aludido vagamente) lo bastante descabellada para ser el centro no ya de cualquier novela, sino de cualquier

arlequinada. Pero el hecho es que incluso la teoría del señor Cumming Walters, aunque haga el misterio más extraordinario, no lo hace más propio de Edwin Drood. El título no hubiera debido ser *El misterio de Edwin Drood*, sino *El misterio de Datchery*. Eso parece apoyar la teoría de Proctor: si la novela relata el regreso de Drood disfrazado de Datchery, al menos justificaría el título de la portada.

La principal objeción a esta teoría es que no parece haber ninguna razón por la que Jasper no hubiera asesinado a su sobrino si pretendía hacerlo. Y aún parece haber menos motivos para que Drood, si hubiese escapado al intento de asesinato, no diera la voz de alarma. Los arquitectos jóvenes, cuando están a punto de morir estrangulados por un anciano organista, no se van a dar un paseo y vuelven al cabo de un tiempo con un nombre falso y una peluca. Superficialmente sería casi tan raro ver al asesino investigando el asesinato como si lo investigara el cadáver. Dos de los mejores críticos literarios de nuestro tiempo, el señor Andrew Lang y el señor William Archer (ambos seducidos por la teoría de Proctor), han abordado este problema. Ambos han llegado a la misma conclusión, y sospecho que están en lo cierto. Sostienen que Jasper (sobre cuya adicción al opio se insiste varias veces en la novela) sufrió una especie de ataque, trance o problema físico mientras cometía el crimen y lo dejó sin terminar, y también sostienen que había drogado a Drood, por lo que éste, cuando se recobró, no pudo recordar con certeza quién había sido su asaltante. Eso podría explicar, aunque de forma un tanto fantástica, su regreso a la ciudad disfrazado de detective. Tal vez considerase que debía a su tío (a quien recordaba en una especie de visión homicida) una investigación independiente para ver si era o no culpable. Podría decir lo mismo que dijo Hamlet de una visión no menos aterradora: «Quiero tener pruebas más seguras».^[27] En justicia debe decirse que hay algo vago en esta teoría; mi opinión al respecto es que hay un jovial tono de farsa en Datchery que no parece del todo apropiado para un muchacho que debería estar consumido por las dudas sobre si su mejor amigo era o no su asesino. Aun así, hay muchas incongruencias parecidas en Dickens, y la explicación del señor Archer y el señor Lang no deja de ser una explicación. No creo que pueda darse ninguna igual de buena para

explicar ese relato titulado *El misterio de Edwin Drood*, que prácticamente arranca con su cadáver.

Si Drood está muerto de verdad, es imposible no tener la sensación de que la novela debería acabar donde acaba, no por accidente, sino por designio. El asesinato está explicado. Jasper está listo para ir al patíbulo y los demás personajes deberían estar dispuestos para casarse como en cualquier buena novela. Si debía haber algo más, debía tratarse de un anticlímax. Sin embargo, hay distintos grados de anticlímax. Algunas de las explicaciones más obvias de Datchery resultan muy razonables, pero son claramente tímidas. Por ejemplo, Datchery podría ser Dazzard, pero no sería muy emocionante que lo fuera, pues no sabemos nada de él y en el fondo nos trae sin cuidado. También podría ser Grewgious, pero no tiene sentido que un personaje grotesco se disfrace de otro personaje grotesco y menos divertido que él. Ahora bien, el señor Cumming Walters ha tenido la elegancia de idear una teoría que al menos hace que la historia sea interesante, aunque no coincida exactamente con lo que promete la portada del libro. El enemigo de Drood, sobre quien recaen las primeras sospechas, el atezado y ceñudo Landless, tiene una hermana aún más atezada y, de no ser por su regia dignidad, incluso más ceñuda que él. Esa princesa bárbara está claramente pensada para estar (de un modo un tanto siniestro) enamorada de Crisparkle, el clérigo y musculoso cristiano que representa el elemento más despreocupado en el relato. El señor Cumming Walters mantiene seriamente que es esta princesa bárbara quien se pone la peluca y se disfraza de señor Datchery. Defiende su teoría con muchos detalles ingeniosos. Desde luego, Helena Landless tenía un buen motivo: salvar a su hermano, a quien habían acusado falsamente, acusando justamente a Jasper. Y desde luego, podría hacerlo: en la primera parte de la historia se insiste en que estaba acostumbrada desde niña a disfrazarse de hombre y a correr las más disparatadas aventuras. El argumento del señor Cummings se ve reforzado porque la frivolidad de Datchery recuerda la timidez de una mujer fuerte en una situación semejante; es la misma timidez que encontramos en Porcia y en Rosalind.^[28] No obstante, creo que puede hacerse una objeción a la teoría, y es la siguiente: que es cómica. Por lo general, es un error imaginar a un gran maestro de lo grotesco siendo grotesco donde no

quiere serlo. Y estoy convencido de que, si Dickens hubiese querido que Helena fuese Datchery, la habría hecho desde el principio más ligera, excéntrica y risible, al menos tan risible como Rosa. Tal como es, resulta increíble que una dama tan digna y sombría se disfrace de anciano tembloroso con una levita azul y unos pantalones grises. Casi nos sería más fácil imaginar a Edith Dombey disfrazada de comandante Bagstock.^[29] O a Rebeca disfrazándose de Isaac de York en *Ivanhoe*.

Por supuesto, un asunto así nunca podrá dirimirse con precisión, ya que no se trata sólo de un misterio sino de un rompecabezas. Pues en eso la novela de detectives se aparta de cualquier otro tipo de novela. El novelista común desea que sus lectores se centren en el objeto del libro, mientras que el autor de novelas de detectives en realidad desea que sus lectores no se fijen en dicho objeto. En el primer caso, cualquier toque contribuye a decirle al lector lo que pretende; en el segundo, la mayor parte de las pinceladas deben ocultar o incluso contradecir lo que pretenden. Se supone que uno debe ver y apreciar hasta los gestos más nimios de un buen actor, pero uno no ve todos los gestos de un mago, siempre, claro, que sea un buen mago. Por eso la apreciación crítica de una obra como ésta posee una dificultad añadida que no está presente en otros casos. Me refiero a la dificultad que plantean eso que normalmente llamamos subterfugios. Algunos de los puntos que escogemos porque nos parecen sugerentes pueden estar ahí para que resulten engañosos. Y así, el conflicto entre un crítico con una teoría, como el señor Lang, y otro crítico con otra teoría, como el señor Cumming Walters, se vuelve eterno y un poco ridículo. El señor Walters sostiene que todas las pistas del señor Lang eran subterfugios; el señor Lang sostiene que todas las pistas del señor Walters eran subterfugios. El señor Walters puede decir que algunos de los pasajes parecen sugerir que Helena era Datchery; el señor Lang puede responder que esos pasajes estaban pensados para engañar a los simples como el señor Walters y hacerles creer que lo era. Del mismo modo, el señor Lang puede afirmar que en la novela se sugiere el regreso de Drood; y el señor Walters puede responder que se sugiere porque no va a producirse. Este absurdo proceso parece no tener fin: cualquier cosa que escribiera Dickens podría significar, o no, lo contrario de lo que dice. Basado en ese principio, estaría

dispuesto a declarar que todos los Datcherys eran subterfugios por el mero hecho de que podían ser sugeridos. Estaría dispuesto a sostener que el señor Datchery es en realidad la señorita Twinkleton, que tiene un interés espurio en que Rosa Budd se quede en el colegio. Esta sugerencia no me parece mucho más humorística que la teoría del señor Cumming Walters. Sin embargo, cualquiera de las dos puede ser cierta. Dickens está muerto, y muchas escenas espléndidas y sorprendentes aventuras han muerto con él. Incluso aunque demos con la solución correcta, no sabremos que lo es. La historia podría haber sido, y aun así no ha sido.

Y creo que no hay ninguna idea tan calculada como la que nos hace dudar de la muerte y sentir esa duda sublime en que se basa cualquier religión: la duda que hace que encontremos increíble la muerte. Edwin Drood puede haber muerto o no, pero sin duda Dickens no murió. Sin duda nuestro detective sigue con vida y aparecerá en los últimos días de la tierra. Pues un cuento acabado puede conceder a un hombre la inmortalidad desde el punto de vista literario, pero un cuento sin terminar implica otra inmortalidad más esencial y extraña.

ERRORES DE LAS NOVELAS DE DETECTIVES

Es un hecho bien conocido que la gente que jamás ha tenido éxito en nada termina escribiendo libros sobre cómo tener éxito; y no veo por qué dicho principio no podría aplicarse al éxito al escribir novelas de detectives igual que a otras ocupaciones más bajas y menos gloriosas. Antes de hacer ninguna crítica de los relatos de misterio, me parece justo confesar que he escrito algunos de los peores del mundo. Pero, aunque el resultado fuese tan bajo, puedo jactarme de haber actuado movido por los motivos más elevados y de haber seguido el divino principio de la Regla Dorada. Les hice a los demás lo mismo que quería que ellos me hicieran a mí: proporcionarles novelas de crímenes con la vaga esperanza de que ellos a su vez me las proporcionaran. Arrojé mi misterio a las aguas, por así decirlo, con la esperanza de que me lo devolviesen al cabo de un tiempo con un título totalmente distinto y una historia mucho mejor. En la novela de detectives la división del trabajo se lleva a cabo entre el lector y el novelista. Puede que alguien responda agudamente que la parte más pesada de dicha labor recae sobre el lector. Tal vez sea cierto, sobre todo en esos tristes ejemplos a los que acabo de referirme. Pero, en cualquier caso, lo cierto es que dicha división es consustancial a la propia naturaleza de la novela de detectives. Si uno las escribe, no puede leerlas; y si quiere leerlas, no debería escribirlas. Es evidente que nadie puede quedarse sorprendido al final con una revelación que lleva planeando desde el primer momento; igual que no puede mostrarse perplejo e inquisitivo sobre la ocultación de algo que él mismo se esfuerza por ocultar. No puede sorprenderme descubrir que el obispo era un granuja, si previamente me he dedicado a disfrazar al granuja de obispo. El poeta puede leer sus poemas, pero el escritor de novelas de misterio no puede sorprenderse con sus propias sorpresas.

En todo caso, si me dispongo a pontificar sobre las novelas de detectives, en parte es porque veo por doquier los anuncios de la versión teatral de una de las mejores que he leído: *El misterio del cuarto amarillo*, y también porque acabo de releer esa excelente novela francesa en su forma original. No he visto la obra de teatro, aunque he oído que es un gran éxito, sin que eso signifique, por la propia naturaleza del problema, que una buena novela de misterio pueda convertirse en una buena obra de teatro. De hecho, desde un punto de vista abstracto, ambas cosas son casi antagónicas. Son dos formas de ocultamiento exactamente opuestas, pues el teatro depende de lo que se ha dado en llamar la ironía griega, es decir, del conocimiento y no de la ignorancia del público. En los relatos de detectives es el héroe (o el villano) quien sabe, y quien se ve engañado es el que está fuera. En el teatro, el que está fuera (o el espectador) sabe y el engañado es el héroe. En un caso se oculta un secreto a los actores y en el otro al público. Pese a todo, se ha hecho con bastante éxito en un par de ocasiones y es muy probable que ahora haya ocurrido lo mismo. Pero releer la novela, y no sé cuántas más mucho peores del mismo género, me ha impulsado a ofrecer algunas sugerencias generales sobre los verdaderos principios de esta forma popular de arte. No pretendo hablar con superioridad de los relatos inferiores. Me encantan las novelas baratas: he leído y escrito muchas. Pero, incluso en eso, sigue habiendo clases; y sería más fácil que nos entretuvieran si quienes las escriben supieran cómo hacerlo. Hay ciertas falacias sobre la naturaleza de la auténtica novela de misterio que me parecen muy extendidas tanto entre los escritores como entre los lectores. Pero me gustaría que se entendiera que, si me atrevo a señalar dichos errores, lo hago desde mi papel de lector relativamente honroso y orgulloso, y no desde el más rastrero y servil de escritor de ese tipo de novelas.

En primer lugar, es evidente que impera la idea general de que el primer objetivo del escritor de relatos de misterio es confundir al lector. Ahora bien, no hay nada más fácil que confundir al lector en el sentido de decepcionarle. En muchas novelas exitosas y publicitadas dicho principio se limita a retorcer la información mediante una serie de incidentes. La institutriz búlgara está a punto de confesar los verdaderos motivos que tenía para ocultarse en el piano de cola con un rifle cargado, cuando un chino

salta por la ventana y la decapita con un yatagán; y esa interrupción trivial sirve para retrasar la elucidación de todo el relato. Pues bien, resulta muy sencillo llenar varios volúmenes con aventuras emocionantes por el estilo sin dejar que el lector avance un solo paso hacia el descubrimiento. Sin embargo, también es ilegítimo desde el punto de vista de los principios fundamentales de esta forma de ficción. No es sólo que no sea artístico, o que carezca de lógica, sino que no es verdaderamente emocionante. La gente no se emociona si no es por algo, y en ese estado de ignorancia el lector no tiene nada por lo que emocionarse. A la gente le emociona saber algo, y en esos relatos no sabe nada. El verdadero objetivo de una novela de detectives inteligente no es confundir al lector, sino iluminarlo de tal modo que cada fragmento sucesivo de la verdad sea una sorpresa. En eso, como en otros misterios mucho más nobles, el objetivo del auténtico místico no es desconcertar, sino iluminar. El objetivo no es la oscuridad, sino la luz; aunque sea en forma de relámpago.

Luego está el error habitual consistente en hacer que todos los personajes parezcan envarados o personajes de guardarropía, y no tanto porque el novelista carezca de la inteligencia necesaria para describir a personajes reales, como porque cree que la auténtica caracterización está de más en un tipo irreal de literatura. En otras palabras, porque hace algo destructivo para cualquier aspecto de la existencia: desprecia el trabajo que hace. Pero el método es fatal para su objeto mecánico, incluso considerado como un objeto mecánico. No podemos aterrorizarnos por una sociedad secreta de asesinos que se han conjurado para matar a un tipo tan aburrido que estaría mejor muerto. Para que el novelista pueda matar a alguien, antes tiene que insuflarle vida. De hecho, podríamos añadir el principio general de que el interés más intenso de una buena novela de detectives no depende en absoluto de los incidentes de la misma. Los relatos de Sherlock Holmes son un buen modelo de misterio popular. Y la clave de los mismos rara vez es la propia historia. Lo mejor de ellos es la comicidad de las conversaciones entre Holmes y Watson, y la razón psicológica es que siempre son personajes, incluso aunque no sean actores.

Pero ya que me atrevo a hacer estos reproches al novelista popular, debo equilibrarlos con un reproche similar, aunque un tanto más solemne, al

novelista psicológico. El escritor popular de novelas policíacas crea personajes carentes de interés y luego trata de volverlos interesantes asesinándolos. Pero el novelista intelectual malgasta su talento de manera aún más triste, pues crea personajes interesantes y luego no los asesina. Si me quejo de los artistas avanzados y analíticos es porque describen algún personaje sutil, dominado por las dudas y los humores modernos; luego emplean toda su imaginación para resaltar los matices de los sentimientos y las opiniones del escéptico o del partidario del amor libre. Y por fin, cuando el héroe en cuestión cobra vida y está listo para que lo asesinen, cuando todos los detalles de su personaje requieren y exigen, por así decirlo, a gritos que lo asesinen, al final el novelista no lo asesina. Eso equivale a desperdiciar una excelente oportunidad, y espero ver corregido dicho error en el futuro.

CANCIÓN POPULAR

Seis detectives fueron a pescar
a la orilla del mar.
Encontraron un cadáver
e investigaron la causa de su muerte.

El padre Brown les informó
amable y sin la menor pizca de desdén:
«Igual que ustedes y yo y todos los demás,
murió de haber nacido».

El detective del *Daily News*
preguntó: «¿Dónde están los muertos?».
Y el padre Brown, con una leve tosecilla,
le respondió y dijo así:

«Si viene usted a St. Cuthbert,
hoy mismo se lo diré».
Pero los otros cinco detectives
se alejaron llorando.

Este poema lo escribió Chesterton en un ejemplar de El secreto del padre Brown que regaló al padre John O'Connor. El padre O'Connor es el cura de Yorkshire de quien Chesterton escribe en su Autobiografía (Acantilado, 2003): «Describo deliberadamente a mi padre Brown como una masa de pan de Suffolk, East Anglia. Eso, y el resto de su descripción, era un disfraz intencionado para que encajara en una historia detectivesca. Pero, a pesar de todo, en un aspecto muy real, el padre O'Connor fue la inspiración intelectual de estas historias y también de cosas mucho más importantes».

El «St. Cuthbert» citado en el poema es una referencia a la parroquia del padre O'Connor en Bradford, Yorkshire. El poema se publicó en la edición que John Sullivan hizo de Greybeards at Play and Other Comic Verse [Juego para barbicanos y otros versos cómicos] (Londres, 1974).

CÓMO ESCRIBIR UN RELATO DE DETECTIVES

Quede claro que escribo este artículo siendo totalmente consciente de que he fracasado en el intento de escribir un relato de detectives, aunque lo haya hecho muchas veces. Mi autoridad es por lo tanto práctica y científica, como la de tantos estadistas o pensadores sociales que tratan del desempleo o del problema de la vivienda. Haciendo un cálculo aproximado, veo que debo haber fracasado al menos cincuenta y cuatro veces en escribir un relato de detectives, y mis fracasos están encuadrados en tres libros y muchas revistas. No pretendo haber conseguido el ideal que establecí aquí para los jóvenes estudiantes; soy, si se quiere, un ejemplo terrible que deberían más bien evitar. No obstante, creo que hay ideales en la literatura de detectives, igual que en cualquier otra cosa que valga la pena; y me extraña que no se expongan más a menudo en esa literatura didáctica popular que nos enseña a hacer cosas mucho menos útiles, por ejemplo cómo triunfar. De hecho, me sorprende mucho no encontrar el título que encabeza este artículo en los estantes de cualquier librería. Se publican panfletos para enseñar a la gente a hacer todo tipo de cosas que no se pueden aprender, como tener personalidad, popularidad, poesía y encanto. Incluso se enseñan asiduamente esas partes de la literatura y el periodismo que es muy evidente que no se pueden aprender. Pero aquí hay un ejemplo de artesanía literaria sencilla y directa, más constructiva que creativa, que podría hasta cierto punto enseñarse y, en algunos casos muy afortunados, aprenderse. Supongo que, antes o después, esa necesidad acabará cubriéndose en un sistema comercial en el que la oferta responde siempre inmediatamente a la demanda y en el que todo el mundo parece estar plenamente insatisfecho y ser incapaz de conseguir lo que desea. Más tarde

o más temprano no sólo habrá libros de texto para enseñar a los investigadores, sino libros de texto para enseñar a los criminales. No será más que un pequeño cambio respecto al tono actual de la ética financiera y, cuando la astuta y vigorosa mente comercial se libere por fin de la influencia de los dogmas inventados por los curas, el periodismo y la publicidad, demostrará la misma indiferencia por los tabúes de hoy que por los de la Edad Media. El robo se explicará igual que la usura, y el degollamiento se disimulará tan poco como el acaparamiento de los mercados. Los estantes de las librerías se iluminarán con títulos como *La falsificación en quince lecciones* y *¿Por qué soportar el aburrimiento del matrimonio?*, con lo que el envenenamiento puramente científico llegará a popularizarse tanto como el divorcio y el control de la natalidad. Pero, como se nos recuerda a menudo, no debemos apresurar la llegada de una humanidad feliz; y, entretanto, parece casi tan probable que se nos den buenos consejos acerca de la manera de cometer crímenes como del modo de descubrirlos. Supongo que la explicación es que el crimen, su descubrimiento, la descripción de dicho descubrimiento y la descripción de la descripción exigen cierta capacidad de pensamiento, mientras que escribir con éxito un libro acerca del éxito no requiere en absoluto esa fatigosa necesidad. En cualquier caso, compruebo por propia experiencia que, siempre que empiezo a pensar en la teoría de los relatos detectivescos, acabo teorizando. Es decir, empiezo por el principio, sin la menor fuerza, vigor o energía ni ningún otro de los prerequisites esenciales en el arte de captar la atención y sin perturbar o despertar la imaginación lo más mínimo. La primera regla fundamental es que el objetivo de un relato de misterio, igual que de cualquier otro relato y cualquier otro misterio, no es la oscuridad sino la luz. El relato se escribe pensando en el momento en que el lector comprende, y no sólo en los muchos momentos preliminares en que no lo hace. La falta de comprensión sirve tan sólo, como el sombrío perfil de una nube, para resaltar la brillantez de ese instante de inteligibilidad; y la mayor parte de los relatos detectivescos malos son malos porque fracasan en eso. Los escritores tienen la extraña idea de que su obligación es confundir al lector y de que, con tal de lograrlo, poco importa decepcionarlo. Pero no sólo es necesario ocultar un secreto, también es

importante tenerlo y que sea un secreto que valga la pena ocultar. El clímax no debe ser un anticlímax, no debe consistir sólo en llevar al lector a un baile y dejarlo tirado en una zanja. El doctor Watson puede ser un simple, pero no la víctima de una broma. El clímax no debe ser sólo el estallido de una burbuja, sino el rayar del alba, aunque esté acentuado por la oscuridad. Cualquier forma artística, por trivial que sea, se refiere a algunas verdades muy serias; y aunque estemos tratando con algo tan poco emocionante como una pandilla de Watsons que lo observan todo con ojos de lechuza, sigue siendo permisible insistir en que quienes se sientan en la oscuridad son los que han visto una gran luz, y en que la oscuridad sólo vale la pena para hacer más vívida una luz en la imaginación. Siempre me ha sorprendido la simpática coincidencia de que los mejores relatos de Sherlock Holmes tuvieran, aunque con una aplicación y un significado totalmente distintos, un título que podría haberse inventado para expresar esa iluminación: igual que ocurre con *Estrella plateada*. El segundo gran principio es que el alma de la ficción detectivesca no es la complejidad sino la simplicidad. El secreto puede parecer complejo, pero debe ser sencillo, y en eso también simboliza misterios más elevados. El escritor está ahí para explicar el misterio, pero no debería ser necesario para explicar la explicación, que debería explicarse por sí misma y ser algo que pueda sisear (el villano, claro) en unas pocas palabras, o chillar (a ser posible la protagonista, antes de desmayarse al reparar en que dos y dos son cuatro). Pues bien, algunos detectives literarios hacen que la solución sea más complicada que el misterio, y el crimen casi más complicado que la solución. La explicación es algo así: «El primer coadjutor del vicario pretendía asesinarlo y cargó y luego perdió su pistola, que recogió el segundo coadjutor y dejó en un estante de la sacristía a fin de incriminar al tercer coadjutor, quien llevaba un tiempo viviendo una historia de amor con la sobrina del organista, que en realidad no es su sobrina, sino la hija largo tiempo desaparecida del vicario; el organista, enamorado de su pupila, coloca la pistola en el bolsillo del abrigo del segundo coadjutor, pero resulta que es el primer coadjutor quien se pone el abrigo por equivocación y saca la pistola al confundirla con un pañuelo, y el vicario, al tomarlo por el verdadero dueño del abrigo (que le había ofendido profundamente veinte

años antes en Port Said), se abalanza sobre él (los pronombres se van confundiendo poco a poco igual que todo lo demás), de modo que el que empuña la pistola (Dios sabe quién será a estas alturas) se ve obligado a disparar y el vicario cae herido de muerte». Cualquiera que estudie con atención la explicación dada más arriba comprenderá la extrema dificultad de expresarla con un grito antes de desmayarse, o incluso de susurrarla con unas cuantas palabras bien escogidas al oído de un pálido oyente antes de escabullirse de la sala. Pero el primer principio es, tal como he dicho, que todo el relato debería existir para que esa frase pueda gritarse o susurrarse. Un relato de detectives se construye por esa explicación, igual que un cañón se construye por la explosión. Y sería exagerado decir que el párrafo citado es explosivo. En tercer lugar, de todo esto se deduce que, dentro de lo posible, el hecho o el personaje que lo explique todo debería ser un hecho o un personaje familiar. El criminal debería estar en primer plano, pero no como criminal, sino gracias a otra cualidad que le dé el derecho natural de estar ahí. Citaré un ejemplo al que ya me he referido antes, la historia de *Estrella plateada*. Sherlock Holmes es tan familiar como Shakespeare, así que no cometo ninguna injusticia al revelar el secreto de uno de sus primeros relatos. Al detective le comunican que alguien ha robado un valioso caballo de carreras y que el ladrón ha asesinado al entrenador que lo cuidaba. Por supuesto, se sospecha de varias personas como posibles autoras del robo y el asesinato, y todo el mundo se concentra en el grave problema policial de quién puede haber asesinado al entrenador. Pero lo cierto es que lo mató el caballo. Lo tomo como modelo porque la verdad no puede ser más sencilla. La verdad es, como Sherlock Holmes para Watson, muy obvia. En cualquier caso, la clave radica en que el caballo es muy obvio. El relato se llama igual que el caballo y todo gira en torno a él, que está siempre en primer plano, pero siempre en calidad de otra cosa. Su gran valor lo convierte en el favorito del lector, y sólo en su calidad de criminal puede decirse que es un caballo oscuro. Es una historia de robos en la que el caballo desempeña el papel de la joya hasta que olvidamos que una joya también puede ser un arma. Se trata de una de las primeras normas que sugeriría, si tuviese que redactar las normas de esta forma de composición. En general, el causante debería ser una figura familiar que apareciera en una

función poco familiar. Lo que comprendemos debería ser algo que reconociéramos, es decir, algo que conociéramos de antes, y debería mostrarse de forma prominente. De lo contrario, no hay sorpresa en la mera novedad. De nada sirve que algo sea inesperado si no valía la pena esperarlo. Pero debería ser prominente por una razón y responsable por otra. Gran parte del arte o la artimaña de escribir relatos de misterio consiste en encontrar una razón convincente pero engañosa para esa prominencia del criminal, más allá de su legítima obligación de cometer el crimen. Muchos misterios fracasan por dejarlo sin saber qué hacer, sin otra ocupación aparente que la de cometer el crimen. En la mayor parte de los casos suele tratarse de alguien adinerado, o nuestras justas y equitativas leyes lo habrían hecho arrestar como vagabundo mucho antes de que lo arrestasen como asesino. Y si llegamos a sospechar de ese personaje es mediante un rápido aunque inconsciente proceso de eliminación. Por lo general, sospechamos de él sólo porque no es sospechoso. El arte de la narración consiste en convencer por un tiempo al lector no sólo de que el personaje puede haber ido al lugar de marras sin intención de cometer ningún crimen, sino de que el autor lo ha puesto allí con alguna intención no criminal. Al fin y al cabo, el relato detectivesco no es más que un juego en el que en realidad el lector no compite con el criminal sino con el autor. Una hábil escapatoria es la del libro de Carolyn Wells *Anything but the truth* [*Sólo la verdad*], su último relato y uno de los mejores. Pero se trata de uno de esos casos en que revelar el truco sería un golpe bajo y una traición por parte del crítico. Lo que debe recordar el escritor en este tipo de juego es que el lector no dirá, como podría hacer en un ensayo más serio o realista: «¿Por qué habrá trepado el topógrafo de las gafas verdes al árbol para contemplar el jardín trasero de la mujer del médico?». Lo que se preguntará de forma inevitable es: «¿Por qué habrá hecho el autor que el topógrafo trepara al árbol y por qué habrá introducido un topógrafo en la historia?». El lector estará más dispuesto a admitir que la ciudad necesita topógrafos que a reconocer que el relato necesitaba uno. Es necesario explicarle su presencia en él (y en el árbol), no sólo sugiriendo por qué lo ha puesto ahí el Ayuntamiento sino por qué lo ha hecho el autor. Más allá de cualquier crimen que pretenda conocer, en la trastienda del relato debe haber ya alguna otra justificación

para el personaje y no sólo como mera persona material de la vida real. El instinto del lector mientras juega al escondite con el escritor, que es su verdadero oponente, es decirse siempre con suspicacia: «Sí, ya sé que un topógrafo puede trepar a un árbol, sé que hay árboles y que hay topógrafos, pero ¿qué estás haciendo con ellos? ¿Por qué, malvado y astuto escritor, has hecho que este topógrafo en particular haya trepado a este árbol en particular en este relato en particular? A eso lo llamaría el cuarto principio que debemos recordar; como en los demás casos, la gente probablemente no reparará en que es práctico, porque los principios en que reposa parecen teóricos. Se basa en el hecho de que, en la clasificación de las artes, los asesinatos misteriosos se incluyen en la distinguida y alegre compañía de eso que llamamos chistes. El relato es una fantasía, una ficción declaradamente ficticia. Si se quiere, puede decirse que es una forma de arte muy artificial; yo prefiero decir que es un juguete, algo con lo que fingen los niños. De ahí se deduce que el lector, que es tan simple como un niño y por lo tanto muy despierto, es consciente no sólo del juguete, sino también del invisible compañero de juegos que ha fabricado el juguete. El niño inocente es muy agudo y suspicaz. Y repito que una de las primeras normas para el autor de un relato con trampa es recordar que el asesino enmascarado debe tener algún derecho artístico para estar en la escena del crimen y no sólo un mero derecho realista para estar en el mundo. No sólo debe ir a la casa por un asunto personal, sino por el asunto de la historia; no se trata sólo de los motivos del visitante, sino de los motivos del autor. La historia de misterio ideal es aquélla en la que el asesino es un personaje que el autor ha creado para que la historia avance en otras cuestiones necesarias y que no está allí sólo por esa razón obvia y suficiente, sino por otra razón secreta. Añadiré que, por esta razón, pese al desprecio por el «interés amoroso», hay mucho que decir en pro de la tradición de la señorita Braddon del sentimentalismo y la narración más lenta o más victoriana. Algunos dirán que es aburrida, pero el caso es que funciona como subterfugio. De hecho, tengo ante mí una pila de relatos de detectives actuales y, en lugar de reseñarlos, estoy divagando en esta meditación abstracta. Pero muchos ilustrarían mis reflexiones, sobre todo la última. No estoy seguro de que haya en ninguna parte un método más engañoso que el

primero y más sencillo: si puedo leer con total entrega un relato al estilo de *The Blue Diamond* [*El diamante azul*], de la señorita Annie Haynes, es porque capta mi atención exactamente del modo adecuado porque tiene el aire inocente de una anticuada historia de amor; y podría aceptar el novelesco descubrimiento de una dama perdida que padece amnesia en un bosque solitario como si fuese meramente novelesco. En otras palabras, en esa atmósfera que algunos tildarían de convencional, olvido no sólo al criminal sino también el crimen; olvido que es necesario un crimen. Y la finalidad de un relato así es hacernos olvidar. El sentimentalismo puede parecer mero cotilleo, pero en realidad es la labia del brujo. Comparado con la obra de un artesano tan experimentado como el señor J. S. Fletcher en *The Great Brighton Mystery* [*El gran misterio de Brighton*], casi parece demasiado artesanal. La historia avanza vigorosamente, pero los pasos van todos en la misma dirección y no olvidamos ni por un instante la atmósfera del crimen. Lo mismo puede decirse de algunos escritores actuales como el señor Charles Kingston, el autor de *The Portland Place Mystery* [*El misterio de Portland Place*], por otro lado una excelente novela. De igual modo, *The Room Under the Stairs* [*El cuarto de debajo de las escaleras*], de Hermann Landon, es una emocionante novela de aventuras, pero no un relato de detectives, porque los villanos están ahí para ser malvados.

Por último, el principio de que el relato detectivesco, como cualquier otra forma literaria, empieza con una idea y no empieza buscando una, puede aplicarse también a sus detalles más mecánicos y materiales. Cuando la historia se convierte en una indagación, sigue siendo necesario que el escritor empiece desde el interior, aunque el detective la aborde desde el exterior. Cualquier buen misterio de este tipo se origina en una idea, que es en sí misma muy simple: algún hecho de la vida diaria que el escritor pueda recordar y que el lector pueda olvidar. Una vez más, recurriré al cuento de *Estrella plateada* como ejemplo; en él, toda una deducción se basa en que sazonar un plato de *curry* con opio y no con algo más normal y menos especiado. Tal vez toda la historia empezara con el plato de *curry* y con la coincidencia de la droga y el condimento, y en torno a ellos se construyeran los establos, la pista de carreras y todo el decorado del relato. Pero, en cualquier caso, un cuento tiene que estar fundado en una verdad, aunque sea

sólo el sabor del *curry*; y, aunque se le añada opio, no debe ser únicamente una alucinación opiácea.

LA INOCENCIA DEL CRIMINAL

En ocasiones, algún hombrecillo al que sentencian a prisión en alguna ciudad de provincias, ya sea por una o por las dos razones principales por las que lo encarcelan a uno en la Inglaterra moderna (que la policía te conoce o que el juez no te conoce), pronuncia una frase, que todos hemos oído. Cuando a un hombre así lo condenan a una temporada más o menos breve en la cárcel, se dice muchas veces que abandonó el banquillo de los acusados afirmando que lo haría «en su cabeza». En su fuero interno está tratando de mantener el equilibrio mediante esa aturrida e impotente hilaridad que es su último recurso. Pero la frase en sí misma, como gran parte de la jerga popular, es enormemente simbólica. El inglés pobre (que, numéricamente, tiende a ser el inglés preponderante) se reconcilia con la existencia adoptando una postura invertida y grotesca con respecto a ella. Se pone verdaderamente de cabeza, porque habita en el mundo al revés. Se encuentra en un país de Patasarriba igual de fantástico que el del señor Archibald Marshall^[30] y mucho menos justo y lógico; en un paisaje tan descabellado como si los árboles crecieran hacia abajo o la luna colgara a sus pies. Vive en un mundo en el que el hombre que le presta dinero lo convierte en un mendigo; en el que, cuando es un mendigo, el hombre que le da dinero lo convierte en un criminal; y en el que, cuando es un criminal y «conocido» por la policía, pueden arrestarlo en cualquier momento por crímenes ajenos.

Se le castiga si su casa está descuidada, aunque no haya nadie para cuidarla, y también si no lo está y los niños no van al colegio para cuidarla. Se le arresta por dormir en tierras privadas, y se le vuelve a arrestar por dormir en terreno público, y nótese que se le arresta por la sencilla y clara razón de que no tiene dinero para dormir en ninguna otra parte. En suma, está sometido a unas leyes tan absoluta y reconocidamente demenciales que lo mismo podrían exigirle que desplumase una vaca o que le amputara la pata izquierda a una ballena. No hay forma de comportarse como es debido

en una ciudad de pantomima como ésa a menos que uno sea una especie de acróbata cómico, un bullicioso farsante que haga todo lo que se le pase por la cabeza. Tanto por accidente como por designio, es un volatinero. Es proverbial que sus hijos también lo sean, y una broma que su ebriedad le haga tropezar. Pero se encuentra en un mundo en el que estar de pie o estarse quieto se ha convertido en una imposibilidad y en algo fatídico. Meredith identificó con mucho acierto la única posible filosofía de este forajido moderno con la de Jerry el Malabarista,^[31] e incluso sus timos son, en su mayor parte, estos malabarismos casi automáticos. Su aproximación más cercana al estatus social es una mera estabilidad cinética. Había, de hecho, otro volatinero llamado por la tradición «el volatinero de Nuestra Señora»^[32] que llevó a cabo las más felices patochadas ante un altar en los días de la superstición; y cuya filosofía era tal vez más positiva que la de Jerry el malabarista o la del propio Meredith. Pero nuestras ciudades han sufrido una enérgica reforma, que ha garantizado la supervivencia del más apto, y hemos logrado preservar la patochada a pesar de abolir el altar.

Aunque esta forma de reacción mediante el escarnio, e incluso la burla de uno mismo, sea muy natural, también es muy nacional; no es la única reacción humana contra la injusticia, ni tampoco la más evidente. Los irlandeses ha asesinado a los terratenientes, los italianos han ingresado en sociedades secretas revolucionarias, los rusos o bien han lanzado una bomba o se han ido de peregrinación, mucho antes los ingleses habían llegado finalmente a la conclusión de que la existencia es una broma; e incluso al hacerlo son conscientes de que sería una tragedia muy mala si no fuese una farsa tan buena. Es necesario subrayarlo porque es un hecho de ominosa importancia que, en las últimas seis o siete generaciones, este humor inglés descabellado ha quedado relegado a los órdenes más pobres de dicha existencia. Sir John Falstaff es un caballero; Tony Weller es un cochero; su hijo Sam es un criado de las clases medias, y los recientes acontecimientos de la disciplina social parecen calculados para obligar a Sam Weller a adquirir el estatus de Artful Dodger.^[33] Es cierto que un joven de esa misma clase social que hiciera hoy día la décima parte de las cosas que hacía Sam Weller pasaría la mayor parte de su vida en la cárcel. De hecho, hoy día, el principal objetivo de la reforma social es hacer que pase

toda su vida en la cárcel, aunque sea en una que pueda utilizarse como fábrica. He ahí el verdadero significado de toda la cháchara sobre criminología científica y penas correctivas: abolir, perpetuándolo, el castigo para esos marginados. Cuando alguien propone eliminar el castigo justo por «vengativo» se refiere a dos cosas muy sencillas: a dejar de castigar a los ricos y a esclavizar a los demás por ser pobres.

Sin embargo, ese bufón inconsciente que es el desecho de nuestra sociedad también es el encargado de satirizarla; e incluso de juzgarla, en el sentido de que él es la prueba mediante la que juzgarla. En determinados asuntos prácticos es él quien representa a la humanidad histórica y quien habla con naturalidad y sinceridad cuando sus jueces y críticos son corruptos, hoscos y supersticiosos. Esto puede comprobarse, por ejemplo, si lo vemos por un momento no en el banquillo de los acusados sino en el estrado de los testigos. En varios libros y periódicos que he leído últimamente, he reparado en ciertas alusiones concernientes a los testigos carentes de educación: frases como «la vaguedad característica de los de su clase», o «más bien confuso, como suelen estarlo tales testigos». Pues bien, dicha vaguedad no es más que sinceridad. Nueve de cada diez veces, es la confusión que embargaría a cualquiera que en un momento dado se viese desbordado por las complicaciones de la vida. Nueve de cada diez veces, los testigos educados la evitan recurriendo a una ficción legal. Se presentan con un escrito, igual que un leguleyo, han consultado datos, han redactado memorandos y han acordado con sus abogados lo que pueden decir con seguridad. Su testimonio es artificial incluso aunque no sea ficticio, y casi podríamos decir que es ficticio incluso cuando no es falso. El testimonio modelo, considerado el más habitual de todos en los tribunales, es un testimonio policial; si lo que dice el soldado no sirve como prueba, lo que dice el policía es, a menudo, la única prueba. Y lo que dice resulta increíble nada más decirlo. Suele ser algo así: «Me crucé con el prisionero al salir de la estación de Clapham Junction y me dijo que iba a visitar a la señora Nehemiah Blagg, del 192 de Paardeburg Terrace, West Ealing, para hablar de un gato que había dejado allí el martes pasado, que ella iba a quedarse si era bueno cazando ratones y que le había dicho que había cazado a un ratón en la despensa el domingo por la mañana, por lo que podía dejarlo. Le dio

un chelín por las molestias y él fue a la oficina de Correos de West Ealing, donde compró dos sellos de medio penique y una madeja de hilo, y luego a los Almacenes Imperiales en Ealing Broadway, donde gastó un penique en dulces variados. Al salir se encontró a un amigo y ambos fueron al Delfín Verde y quedaron en verse a las cinco y media del día siguiente en la tercera farola de Eckstein Street», etcétera, etcétera. Es francamente imposible que nadie diga una frase así y aún más imposible que nadie la recuerde. Si no es una sarta de inventos, tan sólo puede ser el arbitrario resumen de un más que arbitrario interrogatorio llevado a cabo exactamente igual que los de la policía secreta en Rusia. La historia no sólo se descubre poco a poco, sino hacia atrás. Para sacar a la luz a aquel ratón de West Ealing hace falta el parto de los montes. La policía registró los cajones y el equipaje mentales del hombre antes de que el gato saliera de la bolsa. No es que suponga que la historia fuese falsa, sólo subrayo que el modo de contarlo es irreal. La manera correcta de contar una historia es hacerlo tal como el prisionero se la contó al policía y no como el policía se la cuenta al tribunal. El modo en que se cuentan todas las historias verdaderas, el modo en que la gente se entera de los cotilleos sobre sus vecinos, la manera en que todos aprendemos todo lo que aprendimos en la infancia: ésa es la única prueba real que hay en este mundo, y no sirve como prueba en los tribunales. Quien lo cuenta es más vago en algunas cosas, menos en otras y así sucesiva y proporcionalmente, pero incluso cuando lo es más, entre las rígidas razones de las condiciones modernas, es un juez de dichas condiciones. Su propia perplejidad es una crítica, y su indecisión es una decisión contra nosotros. Una frase manida afirma que se nos juzga con la inocencia de un niño, y cada niño es, según dicen los franceses, un niño terrible. Hay un sentido en el que todas nuestras leyes se juzgan por la inocencia del criminal.

En política, por supuesto, el caso es idéntico. Pospondré la cuestión de si la democracia sabe responder a las preguntas hasta que la oligarquía sepa cómo plantearlas. Preguntarle a alguien si aprueba la Reforma Tarifaria no sólo es una pregunta estúpida sino descabellada, pues cubre las posibilidades más inimaginables, igual que preguntarle si aprueba la Reforma de los Pantalones puede querer decir cualquier cosa, desde no

llevar pantalones hasta llevar unos pantalones amarillos con un estampado de serpientes escarlatas. Aludir a la abstinencia del alcohol, cuando uno se refiere a echar el vino por la alcantarilla, es literalmente tan insensato como hablar del ahorro cuando uno se refiere a tirar el dinero al mar. El discurso divagante de pueblerinos y vagabundos es tanto más sabio en ese sentido como lo es un azaroso paseo por el bosque si se compara con la rectitud matemática de una caída por un precipicio. Los actuales líderes del progreso se hallan, en mi opinión, muy cerca de dicho precipicio; en todos sus planes e ideales hay un aroma suicida. En cambio, el payaso seguirá hablando locuaz y despreocupadamente, y la gran verdad del puro cotilleo que manó en épocas más sencillas y era la fuente de todas las literaturas fluirá cuando nuestra intrincada y torturada sociedad haya muerto a causa de sus pecados.

INTRODUCCIÓN A «A CENTURY OF DETECTIVE STORIES» [«UN SIGLO DE RELATOS DETECTIVESCOS»]

Confío en que mi intención de ser educado con todos mis colegas dedicados al negocio de escribir relatos de crímenes quede meridianamente clara si digo que a los escritores se nos puede dividir en dos grupos que se corresponden con el de los degolladores y el de los envenenadores. En nuestro negocio, los degolladores son aquellos que, al reparar en que una historia de asesinatos debe hacer la vida más corta, deciden acortar también sus relatos. Se enorgullecen de su manejo de la daga y sorprenden al desdichado lector con la puñalada del relato breve. Sin embargo, quienes optan en nuestro gremio por llevar la vida más erudita y laboriosa del envenenador son aquellos que prolongan la agonía de la anticipación o la sorpresa en el lector mediante una larga serie de capítulos que, por así decirlo, dejan al lector retorciéndose durante semanas en el lecho de dolor que causa la curiosidad frustrada. Dichos autores se enorgullecen con razón de la delicadeza en los matices, de la calma científica y del lento pero sutil avance con que destilan detalle tras detalle, como si fuesen gotas de un frasco de medicinas equivocado, hasta que el sufrido lector encuentra por fin descanso. Este segundo método de una ciencia detallada y desarrollada, tanto del crimen como de la investigación, sólo puede ponerse en práctica dentro de los límites más amplios de la novela y exige muchas de las cualidades del novelista serio. Yo soy uno de esos groseros rufianes a sueldo armados sólo con una navaja, y siempre he admirado esos largos asesinatos a base de píldoras o agujas hipodérmicas, pero no tengo pretensiones de poseer el conocimiento científico requerido para matar a la gente de ese modo. Mi única excusa para aparecer aquí presentando a otros

muchos más expertos en el relato breve es que he escrito un número sorprendente de noveluchas breves y ninguna larga.

El ciclo de relatos cortos consagrados al crimen y la investigación gira en torno al nombre de Poe. Fue un origen muy original, y puede considerársele el más antiguo y al mismo tiempo el más moderno de los escritores de este estilo. La peculiar preeminencia de Poe y de su detective aficionado Dupin se ha visto oscurecida en parte por la gigantesca popularidad de Sherlock Holmes. Quiera Dios que nadie, con cientos de horas felices por las que sentirse agradecido desde la infancia, menosprecie la leyenda de Sherlock Holmes. Es la única leyenda auténtica de nuestro tiempo, que sigue viva en esos hilarantes pero elaborados comentarios sobre el clásico que el padre Ronald Knox y otros como él siguen vertiendo en forma de parodias tan fascinantes como el modelo en que se inspiran. La superioridad del modelo de Poe, comparado incluso con este otro modelo, en lo que se refiere a su valor artístico y a la lógica abstracta, es muy evidente. Pero Poe también es importante en un aspecto que implica otro acercamiento argumentativo acerca de la cuestión de la fase posterior y más filosófica de este tipo de cuentos.

Las ventajas y desventajas del relato breve de misterio comparado con la historia larga de misterio están muy claras. Podemos empezar por las desventajas de la forma presentada aquí. El relato largo tal vez tenga más éxito en un punto que no carece precisamente de importancia: que a veces es posible darse cuenta de que un hombre está vivo antes de reparar en que está muerto. Es difícil conmoverse por la muerte de alguien cuando nos presentan de manera convencional el cadáver de un completo desconocido; y a veces la narración es tan breve que al final incluso los personajes vivos pueden terminar pareciendo un montón de cadáveres. Pero aunque la novela policíaca puede utilizarse para desarrollar plenamente a un personaje, subrayaremos en un momento que no siempre está llena de vida, sino rellena de alguna otra cosa. La ventaja del relato breve es que cualquier enigma debe girar en torno a una idea, y en un relato breve podemos darnos cuenta de si es una idea nueva o única. A veces se trata necesariamente de una idea técnica, de un truco, y en esos casos es mucho mejor que el truco del ilusionista se haga y se explique con rapidez. Supongamos que fuese

posible (para unos visionarios como nosotros, que soñamos día y noche con distintos modos de asesinar a la gente, pero no carecemos de la decisión y el pragmatismo del hombre de negocios) concebir la manera de asesinar a alguien con una aspiradora, quitándole el aire o incluso aspirándolo del suelo, como en un descabellado cuento de H. G. Wells. Si fuese un relato breve, la idea destacaría con toda su belleza y verdad; pero en la novela larga es frecuente que nos mareen con pistas falsas: el hombre podría haber sido asesinado con un lazo, un bumerán australiano o Dios sabe qué, y el resultado sería de una irrelevancia divagante. El lazo traerá tras de sí a un vaquero, el bumerán australiano a un aburrido australiano y hasta es posible que el detective tenga que viajar a Australia para demostrar que estaba siguiendo una pista falsa. El episodio, igual que el lazo, es un bucle, y el bumerán es ciertamente un bumerán que vuelve a donde empezó. Después de eso, la verdad parece a menudo un anticlímax en una novela larga, cuando habría sido ágil y brillante en un relato corto. En eso Poe es ciertamente un modelo a seguir: *La carta robada* constituye una unidad artística perfecta. Es una sorpresa, pero no una nota discordante y, desde luego, no una decepción.

PREFACIO A «EL HOMBRE QUE FUE JUEVES» (OBRA DE TEATRO EN TRES ACTOS)

Es muy deseable que escriba unas palabras para expresar mi agradecimiento a quienes han hecho el cumplido de dar a mi novela una forma distinta y (muy probablemente) mejor, porque mucho después de que les concediese a ellos, y sólo a ellos, la única autorización que estaba en mi mano conceder se produjo al parecer una ridícula rivalidad o invasión de sus derechos en Europa del Este. Los bolcheviques han cometido muchas estupideces, pero la más extrañamente estúpida que he oído es que trataran de convertir esta novela antianarquista en una obra de teatro anarquista. Dios sabe lo que habrán hecho con ella aparte de hacer que significara lo contrario de lo que significaba. Probablemente pensarán que ver que un policía es gracioso equivalía a pensar que también es fútil. Es posible que opinaran que el hecho de que Don Quijote sea divertido equivale a considerar fútil la caballería; en otras palabras: son unos bárbaros que no han aprendido a reír. Sin embargo, de este caso se derivan ciertas consecuencias. Burlarse de un policía siempre me parecerá divertido. Tratar este cuento como una farsa de globos y elefantes que han escapado no me preocupa lo más mínimo, y no se me ocurriría aburrir a nadie con el significado de la alegoría. Pero si alguien, sea en Moscú o en Viena, hace que signifique algo totalmente diferente, o simplemente lo contrario de lo que significa, no puedo sino decir unas palabras sobre su verdadero origen. No me gusta tomarme a mí mismo en serio, y uno de los muchos crímenes del bolchevismo es obligarme a ponerme serio por un momento.

Últimamente hay tanta gente ocupada en convertir buenas novelas en malas obras de teatro que los autores de esta adaptación tuvieron la idea más arriesgada y esperanzada de convertir una mala novela en una buena

obra de teatro. Pues, aunque sé muy poco de *El hombre que fue Jueves*, basta con haberla leído por encima para comprobar que, si es una novela, es una novela muy mala. Para hacerle justicia, según su propia descripción, no es una novela sino una pesadilla. Y puesto que dicho subtítulo es tal vez la única frase cierta y fiable del libro, puedo utilizarla como excusa para mi parte de responsabilidad en el asunto. En nuestros días abundan las pesadillas en los escenarios, y algunas se consideran estudios realistas porque son ejemplos de esa profunda e insondable pesadilla de la que es tan difícil despertar. No obstante, resulta esencial establecer una distinción entre los sueños de hoy y los de ese día, o más bien noche, más remoto para comprender lo que haya que comprender. Para hacerles justicia, las nuevas pesadillas pertenecen por lo general a la noche, igual que las ensoñaciones son propias del día. Son sólo aspectos, son fragmentarias y, si de verdad hemos de hacerles justicia, son frívolas. No era así con el espíritu que se cernió por un tiempo sobre la literatura de mi juventud. Recuerdo la época en que el pesimismo era dogmático e incluso ortodoxo. La gente que había leído a Schopenhauer creía haberlo descubierto todo y haber descubierto que no era nada. Su sistema era un sistema, y por lo tanto tenía un modo de rodear la imaginación. Por eso mismo parecía una pesadilla, en el sentido de estar encerrado o incluso atado de pies y manos, de estar cautivo en un manicomio más que en un infierno razonable o en un lugar de castigo. Hay muchas cosas en el mundo moderno que considero malas y muchas más que considero estúpidas, pero me parece haber escapado de la presión de ese pesimismo. Es posible que nuestra civilización se esté derrumbando, y no faltan estimulantes indicios que así lo demuestran. Pero no está cada vez más cerrada, y por lo tanto no es una pesadilla como la angosta desesperación de los años noventa del pasado siglo. Dicho derrumbe me parece más mental que moral, y es posible que deje pasar un poco de luz y mucho viento, pero no es sofocante como el verdadero pesimismo y el materialismo; y en mitad de la espesa niebla londinense mezclada con esas cosas me senté a tratar de escribir este relato hace casi veinte años.

Muchas de sus sugerencias deben interpretarse en relación con esa herejía particular. Tal vez no valga la pena tratar de acabar con unas herejías que se aniquilan tan rápidamente a sí mismas, y el culto al suicidio hace

mucho tiempo que se suicidó. Pero no querría que se supusiera, como algunos creen que he supuesto, que al oponerme a la herejía del pesimismo estaba defendiendo la locura del optimismo igualmente morbosa y enfermiza. En aquel momento no estaba considerando si algo es realmente malo, sino si todo es realmente malo; y en relación con la última pesadilla sigue pareciéndome relevante decir que las pesadillas no son ciertas, y que en ellas incluso los rostros amigos pueden parecer enemigos. Traté de convertir esa idea de resistencia a una pesadilla en un cuento al revés sobre un hombre que se creía solo entre enemigos y acababa descubriendo que cada uno de los enemigos estaba a su vez encerrado en su propia soledad. Eso es lo más parecido a un significado que tiene el relato; lo demás lo escribí únicamente por divertirme, y, aunque me lo pasé muy bien haciéndolo, no olvido ese sensato epigrama que dice que lo que se escribe fácilmente es condenadamente difícil de leer. Creo, no obstante, que tiene posibilidades como obra teatral, porque por su propia estructura los cambios son, como deben serlo en el teatro, en parte pero no del todo inesperados. A lo largo de mi vida he sido responsable de muchos asesinatos, por lo general en la forma más moderada y vicaria de los relatos de detectives, y he reparado en una falacia moderna que no es irrelevante. Dado que tanto asesinar como ser asesinado es algo que el individuo implicado suele considerar levemente dramático y sorprendente, suele suponerse que cualquier relato de detectives servirá para hacer una buena obra de teatro. Ya se ha hecho antes y podría volver a hacerse, pero no es cosa fácil. En un relato así, el secreto es demasiado sensacional para ser dramático. La revelación llega de manera demasiado inesperada para poder entenderla, y, hasta que se comprende, todo lo que debería ser enigmático parece sólo carente de sentido. Pero en esta farsa descabellada al menos es cierto que la acción sigue cierto curso que es posible seguir, y la ofrezco solemnemente como un intento de restaurar los cánones de Aristóteles y las unidades clásicas de la antigüedad. En otras palabras, uno puede seguir interesado por el final de la obra de teatro aunque haya dejado el libro a la mitad con la sensación de haberlo leído ya.

UNA NUEVA VERSIÓN DE «RICARDO III»

Reparo, con sorpresa mezclada de gratitud (y terror, que es la verdadera alma de la gratitud), en una preciosa ilustración que aparece sobre el encabezamiento de este artículo. Dicho adorno es una gran ventaja, y, si el director del periódico decide imprimir mis palabras en colores diferentes, me parecerá una mejora notable. No obstante, pueden recrearse un momento en la composición de tan admirable imagen. En primer plano (observarán ustedes) estoy yo mismo sentado y vestido con uno de esos trajes ceñidos del siglo xv, muy adecuado para mi elegante pero demasiado etérea figura. Estoy ocupado (de forma un tanto teatral) en mojar una pluma de ganso en el tintero; y al parecer llevo (tal vez a modo de recambio) otra pluma similar en el sombrero. Una larga procesión de importantes personajes pasa por detrás de mí, pues ninguno tiene el valor necesario para pasar por delante. Los dos bustos de adorno que decoran el sillón son sendos retratos del director del periódico y su fiable lugarteniente.

La semana pasada señalé que los médicos han descubierto hace poco que el budín de Navidad es una comida exquisitamente higiénica e inofensiva. Nada más típico de cualquier faceta del pensamiento científico de nuestros días. Muchos profetas y hombres virtuosos, muchos pensadores e idealistas han desperdiciado sus vidas persiguiendo la verdad científica. Nunca corran tras ella. Quédense donde están, y en pocos años la verdad científica les perseguirá a ustedes. Sigán comiendo cerdo, y más tarde o más temprano los médicos dirán que el cerdo es la única carne totalmente digestiva. Continúen bebiendo oporto, y más pronto o más tarde aparecerá alguien en los círculos médicos que demostrará que el oporto es el único preventivo seguro contra la gota. Puede que el especialista les haya recomendado ir con sus hijos a la playa; pero si tardan lo bastante en hacer el equipaje es muy probable que descubran que el aire marino es venenoso

antes de que se pongan en camino. Alguna autoridad tal vez les haya recomendado dormir en el jardín (si padecen de problemas pulmonares) durante un año. Al año siguiente quizá les recomienden cultivar tulipanes en sus dormitorios. De hecho, el otro día leí en un artículo médico que debían abandonarse las curas al aire libre, pues el aire libre no era tan bueno como se suponía. Supongo que lo cierto es que un teórico de la medicina tiene que hacer casi exactamente lo mismo que un teórico de la historia o la sociología: calcular la media entre el enorme número de efectos —todos ellos diferentes y algunos contradictorios— producidos por alguna cosa. Calculo que debe de ser tan difícil decir si los efectos del jerez son buenos o malos como decir si lo fue el efecto de Napoleón. En tales asuntos humanos no hay nada como un simple veneno y un simple antídoto. Napoleón no fue un veneno: fue un peligroso estimulante. Wellington no fue un antídoto: fue un peligrosísimo sustituto.

Ciertamente, si la ciencia tiene cambios sorprendentes, lo mismo ocurre con la historia. Hace poco me he topado con un caso de cambio que, aunque, por supuesto, algunos individuos ya habían anticipado, resulta desde el punto de vista popular casi tan sensacional como el relativo al budín de Navidad. Primero me enteré de que el budín de ciruelas es saludable. Ahora me entero de que también lo era el rey Ricardo III. No sé si alguno de los lectores de esta página habrá leído, como hice yo el otro día, el libro de sir Clements Markham *Richard III* [*Ricardo III*], pero vale la pena hacerlo. Aunque la hipótesis ya la habían mantenido otros muchas veces antes —como por ejemplo Horace Walpole—, nunca había visto a nadie que defendiera una cuestión histórica de manera tan sistemática o de forma tan sólida y moderna. Escribo esto con cierto temor, pues sé que en este mismo periódico colabora uno de los polemistas y estudiosos de la historia más brillantes y entretenidos que se ha consagrado al estudio de misterios históricos. Pero, hasta donde puede convencerse de una cuestión histórica un hombre que posea sólo la cultura habitual en un lector omnívoro de clase media, confieso que el argumento y la teoría de sir Clements Markham me han convencido. Ya he adelantado cuál es dicha teoría: simplemente, la total reivindicación de Ricardo III. El malvado Ricardo el Corcovado al que conocía desde mi infancia se desintegra y

desaparece gradualmente ante mis ojos. Al parecer, no era malvado y ni siquiera corcovado. Uno tiene la impresión de que lo único que falta por descubrir es que no se llamaba Ricardo.

Para empezar, vale la pena insistir en lo que podríamos llamar la calidad periodística del libro: su sorprendente novedad para el público actual. Sir Clements Markham sostiene que Ricardo III no asesinó a los príncipes en la Torre, sino que lo hizo Enrique VII. Es exactamente el mismo cambio o la misma sustitución abrupta y pasmosa que constituye la esencia del éxito de una novela de detectives. De ser así, Enrique VII aparece ante la historia como el vengador de un crimen que en realidad había cometido él mismo. Pues bien, aparte de los hechos, podemos centrarnos en ese interesante aspecto de la ficción, pues dicho cambio es artísticamente tan creíble como el clímax de un buen relato de detectives. Nada más falso que esa norma que afirma que la novela, incluso la policíaca, debe terminar con algo totalmente inesperado. Algo totalmente inesperado sería totalmente increíble. Si *The Newcomes* [*Los recién llegados*] terminara con el descubrimiento de que el coronel Newcome era un vulgar estafador, no sólo no sería impresionante sino que sería increíble. Si descubriésemos que sir Galahad era un mal bicho, no sería una sorpresa, porque no sería sir Galahad. Si en un relato crudo y sensacionalista se va a echar a perder la reputación de un hombre respetable, debe haber algo vaga e inconscientemente irritante en su reputación desde el primer momento; así lo ha hecho con excelentes resultados Gaboriau en *El caso Lerouge*. Y del mismo modo, el canalla al que van a exculpar debe tener algo fascinante aunque sea un canalla. Debemos apreciarle un poco como Bestia antes de que se convierta en Príncipe.

Es interesante resaltar que estas condiciones novelescas se cumplen a la perfección en el caso de Enrique VII y de Ricardo III. Puede que el primero fuese el paladín de la justicia, pero incluso sus amigos admiten que tenía ese vicio particular que no se corresponde con los paladines desinteresados de ninguna causa: la avaricia. Ricardo III quizá fue una persona mezquina y fría, pero incluso sus enemigos admiten que poseía esa cualidad que no se corresponde con la mezquindad: un valor llamativo y grandilocuente en el campo de batalla, ese éxtasis belicoso en el que las palabras brillantes y las

espadas fulgurantes van de la mano. Me parece como mínimo significativo que incluso la tradición Tudor haya dejado toda la prosa para Enrique y toda la poesía para Ricardo. Es significativo que incluso quienes critican a Ricardo lo hagan atractivo y que incluso quienes alaban a Enrique lo hagan poco atractivo. La primera insinuación de algo que puede ser una tradición rota y desfigurada como la luz de un sol eclipsado es, creo, el hecho de que las pocas baladas populares existentes celebren el heroísmo de Ricardo.

No obstante, sir Clements Markham se apoya en hechos sólidos. El más sólido es, en mi opinión, que cuando Enrique conquistó la Torre donde estaban encerrados y supuestamente habían sido asesinados los príncipes, publicó una relación de los crímenes de Ricardo en la que no aludió a los infantes ni una sola vez. Si los hubiera encontrado muertos habría sido la mejor propaganda para él. La deducción aparente es que los encontró vivos y coleando. En ese caso no quedan muchas dudas acerca de bajo qué amable y tranquilizadora influencia dejaron de vivir. Y eso lo apoya de un modo extraño y sugerente el incidente de Perkin Warbeck^[34] y demás pretendientes. Desde luego, revueltas a su favor parecen contradecir la idea de que hubiera una impresión firmemente establecida de que a los jóvenes príncipes los habían asesinado en el anterior reinado y, desde luego, tienden a destruir la idea de que Ricardo se hubiera hecho muy impopular a causa de dicha acusación.

Soy muy consciente de la ignominia que se puede acumular sobre cualquier aficionado o persona ociosa que ose abordar cualquier problema histórico; sé que los científicos históricos poseen misteriosas facultades de las que yo carezco. Pero creo que estoy a salvo si digo lo siguiente: que el pueblo no habría destronado primero a Ricardo porque los príncipes estuvieran muertos y luego a Enrique porque siguieran con vida. Me cuesta creer (tengo esa humilde convicción) que estuvieran muertos antes de la batalla de Bosworth y vivos después de dicha batalla. Muy a mi pesar me veo forzado a escoger la alternativa de que estuvieran vivos antes de Bosworth y muertos después de ella. Los otros cargos contra Ricardo III parecen haberse esfumado en el aire. Ciertamente no asesinó a Enrique VI. Y si mató al hijo de éste, pudo haber sido que un hombre armado matara a otro en la refriega de Tewkesbury; desde luego mató a Hastings, de acuerdo

con la ley, y desde luego hizo bien. Todas las historias sobre cuándo mostró su brazo marchito parecen pamplinas; mostró su brazo en Bosworth y no tenía nada de marchito. Este cargo más siniestro, menos fácil de probar o refutar, del asesinato de los príncipes perdura a pesar de todo. Persiste en la imaginación del doctor Gairdner^[35] y otros historiadores igual de distinguidos. No me corresponde a mí decidirlo ni ir más allá de repetir que sir Clements Markham lo ha atacado de un modo que no sólo me parece inspirado sino convincente.

LA LECTURA DE NOVELAS

Fui un gran lector de novelas hasta que empecé a reseñarlas y, como es natural, tuve que dejar de leerlas. No quiero decir que cometiera una gran injusticia; al contrario: las estudié y critiqué con la intención de ser lo más justo posible, pero a eso no lo llamo «leer novelas» en el antiguo y delicioso sentido que tenía antes. Aunque las leyera enteras, seguía leyéndolas a toda prisa, lo que va en contra de mis instintos por el mero placer de la lectura. Cuando era niño y caía en mis manos una nueva novela de aventuras, cuando era joven y leía mis primeras novelas de detectives, no me gustaba la precipitación sino que disfrutaba demorándome en ellas. El placer era tan intenso que siempre procuraba dilatarlo. Uno de los dos o tres mayores errores de la moralidad moderna consiste en suponer que el mayor entusiasmo se expresa en forma de extravagancia. Por el contrario, el mayor entusiasmo se expresa siempre en forma de frugalidad. Por eso la Revolución Francesa fue francesa y no inglesa, por eso los cuidadosos campesinos han puesto el mundo patas arriba, mientras los descuidados trabajadores lo dejaban alegremente tal y como estaba. Cuando el alma infantil se encuentra extasiada por la glotonería, lo que desea es quedarse el pastel, no comérselo. Como buen inglés, nunca he podido ser frugal con ninguna otra cosa.

LIBROS EN LOS QUE VIVIR

Sin embargo, cuando leía novelas era tan frugal, y tan codicioso, como un campesino francés. Me gustaba tanto contemplar el grueso volumen de una novela de detectives como un grueso pedazo de queso; abrirlo por la primera página, entretenerme con el primer párrafo y luego volver a cerrarlo y sentir el poco placer que había desperdiciado. Y mis novelistas preferidos siguen siendo los grandes novelistas del siglo XIX que dan impresión de volumen y variedad, como Scott, Dickens o Thackeray.

Obtengo el mismo o mayor placer artístico y siento la misma o mayor simpatía moral hacia muchos escritores posteriores, con el contundente *mot juste* de los relatos de Stevenson o con la ironía insurgente de los del señor Belloc. Pero Stevenson tiene un defecto como novelista, y es que hay que leerlo muy deprisa. Novelas como *Mr. Burden*^[36] no sólo exigen que se las lea deprisa sino también con ansia: describen una lucha breve y encarnizada, y el ánimo del lector y del escritor es heroico y extraordinario, como si fuesen dos hombres librando un duelo. En cambio, Scott, Thackeray y Dickens poseían el misterioso talento de la novela inagotable. Incluso al llegar al final, sentimos a veces que no tiene fin. Hay gente que afirma haber leído *Pickwick* cinco, cincuenta o quinientas veces; por mi parte, sólo la he leído una vez. Desde entonces, he habitado en *Pickwick* y entrado en ella siempre que me apetecía, igual que otros entran en su club. Y siempre que lo he hecho he tenido la sensación de descubrir algo nuevo. No estoy seguro de que autores tan estrictos y modernos como Stevenson o el señor Belloc no padezcan a causa del rigor y la agilidad de su arte. Si un libro ha de ser habitable, debería ser también (igual que ocurre con una casa) un poco desordenado.

¡HURRA POR LA EMOCIÓN!

Aparte de clásicos tan caóticos como los que acabo de citar, mis gustos en la novela inglesa se decantan por un lado que no sólo estoy dispuesto a confesar, sino también a defender. Me gustan las novelas de crímenes, las novelas de detectives y las historias de asesinatos, robos y sociedades secretas, y es una afición que comparto al menos con la mayor parte de la población masculina de todo el mundo. Hubo una época, en mi propia y melodramática infancia, en la que era muy quisquilloso al respecto. Consideraba el primer capítulo de cualquier novela nueva una prueba definitiva de sus méritos. Si en él había un hombre asesinado debajo del sofá, la leía; si no lo había, la despreciaba como una bobada de mesa camilla y pastas de té, y muchas veces con acierto. Pero todos acabamos perdiendo en parte la excelente austeridad y el idealismo que afilaba nuestras exigencias espirituales en la juventud. He llegado a un

entendimiento con la mesa camilla y no soy tan exigente con el sofá. Con tal de que aparezcan uno o dos cadáveres en el segundo, el tercero o incluso el cuarto o quinto capítulos, comprendo las debilidades humanas y no exijo nada más. Pero una novela sin muertes sigue siendo una novela sin vida. Admito que las mejores novelas de mesa camilla son arte con mayúsculas, como por ejemplo *Emma* o *La abadía de Northanger*. El genio en estado puro puede convertir en arte cualquier cosa. Miguel Ángel podía hacer estatuas del barro y Jane Austen podría hacer novelas a partir del té con pastas (una mezcla mucho más despreciable). Pero, en general, sigo convencido de que una novela en la que alguien no mate a otro probablemente no contenga más que un montón de personajes hablando de trivialidades, sin esa silenciosa presencia de la muerte que constituye uno de los lazos espirituales más fuertes de la humanidad. Sigo prefiriendo la novela en que una persona mata a otra a la novela en que todos los personajes tratan débil (e inútilmente) de insuflarse vida unos a otros.

UNA CUESTIÓN MORAL

Pero tengo otro y más importante argumento a favor de la novela de crímenes. Parece haberse extendido la idea general de que la novela de *tomahawk* será (o correrá el riesgo de ser) más inmoral que la novela de tetera. Lo niego con la mayor vehemencia. Y cuento con el apoyo de prácticamente todas las antiguas tradiciones morales de nuestra civilización y de cualquier otra. Elevada o rastrera, buena o mala, inteligente o estúpida, una historia moral casi siempre equivale a una historia de asesinatos. Para los antiguos griegos, una obra de teatro moral era aquella que estaba repleta de locura y muerte. Para los grandes medievales, una obra moral era aquella que mostraba al demonio y las fauces abiertas del infierno. Para los grandes moralistas protestantes de los siglos XVII y XVIII una historia moral era aquella en la que un parricida era golpeado por un rayo o un niño se ahogaba por pescar en domingo. Los moralistas más racionales del XVIII, como Hogarth, Richardson y el autor de *Sandford and Merton*,^[37] coincidían en que las calamidades más terribles podían considerarse resultado del pecado y que cuanto más terribles fuesen las calamidades más

morales eran. Sólo en nuestra época agotada y agnóstica se ha extendido la idea de que si uno es moral no debe ser melodramático.

LA NOVELA DE MESA CAMILLA

Sin embargo, la novela de mesa camilla ha pasado la censura en todas partes como algo que no puede ser verdaderamente malo porque en ella no hay asesinatos. De hecho, estoy dispuesto a defender que se han discutido tantas maldades en torno a las teteras como en torno a los calderos de las brujas. Hay pueblos y casas de Inglaterra en los que la tetera es realmente un caldero de brujas, y consituye el centro de esa tranquila oscuridad y ese rencor subterráneo que son los elementos fundamentales de un aquelarre. Y la humanidad siempre ha respondido a esa insana conspiración mediante una saludable violencia, ha introducido las emociones melodramáticas para corregir las emociones secretas. En mi calidad de periodista he leído muchas novelas en las que sólo ocurrían cosas de lo más moderado, pero cuyo ambiente era profundamente inmoral. He leído novelas frívolas y ligeras que se tomaban muy en serio la suposición de que no hay Dios. He leído novelas muy tranquilas y familiares que eran feroces y dogmáticas respecto a la idea de que no debería haber matrimonio. Y he leído toda suerte de terribles profanaciones y atrocidades que ocurrían en torno a una mesa camilla. Pero todavía no he leído una historia de detectives que no diera por supuesta la decencia cristiana. Creo haber leído casi todas las historias de misterio existentes, a excepción de las que he escrito, que, por desgracia, no ofrecen para mí ningún misterio. Si cualquiera sabe de alguna que no haya leído, le suplico que me la envíe. Creo que las novelas de crímenes son la parte más moral de la ficción moderna, y lo digo basándome en dos líneas que convergen como las que conducen a cualquier condena: una, que, en mi opinión, la ficción melodramática es moral y no inmoral, y otra que, según creo, la verdad abstracta de cualquier tipo de literatura que represente la vida de un modo tan peligroso y sorprendente es más verdadera que la de cualquier otro que la represente de forma tan dudosa como lánguida. La vida es una lucha y no una conversación.

NOTAS SOBRE «EL CASO DONNINGTON»

Hace muchos años, una revista hizo un experimento verdaderamente nuevo y divertido, tan nuevo que nadie se fijó en él. Hay cientos de revistas, pero tan sólo unos cinco cuentos de revista. Una vez que uno ha comprado una de ellas y leído el cuento de chinos, al estilo de Mr. Wu;^[38] el relato de los Mares del Sur, parecido a *The Blue Lagoon* [*El lago azul*];^[39] la historia de amor con una princesa balcánica, como la de *El prisionero de Zenda*, y la serie de narraciones detectivescas al que debería ser el estilo de Sherlock Holmes, no ha leído sólo una revista sino todas. Sin embargo, de vez en cuando, al director de alguna publicación se le ocurre una idea original y observo que, por lo general, nadie le imita ni la repite. Uno de ellos tuvo la brillante idea de publicar un relato plagado de discretos errores y retar posteriormente al lector a que los descubriera. Era un juego muy simpático al que cualquiera podía jugar y que cualquiera podía imitar, y por lo tanto no se imitó. Sigue habiendo todo tipo de errores históricos y gramaticales, pero no parecen hechos a propósito, y el autor no estará encantado de darle a uno un premio de diez libras ni una bicicleta si se lo hace notar.

Pero el método de la revista al que me refiero era más antiguo, extraño y, si se me apura, insólito. Consistía en publicar un relato de detectives escrito mediante un nuevo tipo de colaboración que parecía más bien conflictivo. Un escritor inventaría el misterio y otro la solución. Se daba por sentado como cuestión de honor, o eso creo, que incluso desde el punto de vista del creador del misterio habría una solución. Recuerdo que tuve el honor de resolver, o hacer como si resolviera, el enigma de un crimen propuesto por el señor Max Pemberton. Él se comprometió a proporcionarme en cierta fecha un cadáver fresco y atractivo, y yo me comprometí a decirle en cierta fecha de dónde lo había sacado. Eso también me parece un agradable juego de salón para niños, y no soy más que un

niño a quien le gustaría jugar más a menudo. Pero no he vuelto a ver esa propuesta editorial en ninguna otra revista. He visto muchos relatos de detectives en los que el mismo escritor fracasaba al tratar de desconcertar al lector y luego fracasaba al despejar sus dudas. Relatos en los que no me sorprendía el enigma en cuanto tal, aunque tengo que decir que sí me sorprendía su explicación. Semejante mal surge obviamente del hecho de que el mismo escritor se convierta primero en criminal y después en policía. Yo mismo lo he hecho varias veces, pero no creo que eso contradiga mi argumento. Obviamente, su primera tentación es plantearse un enigma fácil y luego permitirse una explicación traída por los pelos. Actúa como magistrado y se captura a sí mismo como criminal.

En este asunto, por lo tanto, estoy a favor de la separación del poder judicial y el ejecutivo. Que el novelista con inclinación natural por el degollamiento ejerza con decoro y prontitud la función ejecutiva, y que el otro se encargue de la función judicial con esa única forma auténtica de imparcialidad que es la ignorancia. Que el juez se plantee con anticuado candor: «¿Quién está rebanando gargantas?» y el abogado se lo explique con gestos ilustrativos y alegres alusiones. Así, en lugar de que cada uno sepa demasiado del otro, ambos se llevarán una estimulante sorpresa. El segundo se verá agradablemente sorprendido de encontrarse con un cadáver, y el primero no se sorprenderá menos al verse enfrentado al patíbulo.

Pero si este método de investigación mediante dos entradas, o más bien mediante dos esfuerzos, no se repite en el periodismo popular, deberemos buscar otro método para crear un detective verdaderamente imparcial. Y, en tal caso, sugeriría que alguna revista emprendedora ponga a los novelistas detectives a investigar los relatos históricos de detectives. Me refiero a los verdaderos misterios del pasado, que tienen el carácter de una novela de detectives; una especie de enigma novelesco. La semana pasada escribí sobre uno de los más famosos, o infames. Se trataba del asunto del supuesto envenenamiento de sir Thomas Overbury por Somerset, o al menos por la mujer de Somerset. Me encantaría saber lo que diría Sherlock Holmes al respecto. No hay duda de que sería un leve anacronismo que Jacobo I entrara en el salón de Baker Street y contara su terrible historia

tartamudeando y con acento escocés, para que Holmes dedujese con agudeza por su acento que era escocés, y por la manera como se apartaba del cuchillo de cocina que (al contrario que un imán) no se sentía atraído por el acero. La escena en que Holmes y Watson, disfrazados de *beefeaters*, [40] trataran de asegurarse de que el pobre Overbury no comiera nada menos sano que la ternera sería un poco difícil de manejar. Pero Holmes podría recurrir a su afición a interpretar documentos antiguos, y revelar la verdad de algún indescifrable manuscrito que examinaría con una enorme lupa. En cualquier caso, creo que es una buena idea que el detective de novela se convierta en detective retrospectivo y descubra a los hipócritas incluso si se esconden en la tumba.

Por ejemplo, he estado leyendo sobre algunos de ellos en un divertido libro titulado *Liars and Fakers* [*Mentirosos y falsificadores*], escrito por el autor de otra obra titulada *Rogues and Scoundrels* [*Pícaros y sinvergüenzas*], el señor Philip W. Sergeant, que, evidentemente, tiene un gusto vigoroso en lo que se refiere a los títulos y asuntos. Dicho libro lo ha publicado Hutchinson y está dedicado al ejemplo casi ideal de Titus Oates. Titus Oates era un hombre pensado para una novela lúgubre y siniestra. Me gustaría ver lo que habría hecho Stevenson con él. El hombre de rostro monstruoso con la boca justo en el centro de la cara y la barbilla erguida con insolencia contra el mundo se grabó en la memoria de todos como una gárgola ambulante. Dicha persona se convirtió en un héroe nacional y anduvo, por así decirlo, entre un bosque de horcas de las que pendían cientos de hombres mejores que él a causa de sus palabras. Pero, aunque haya algo feo y pintoresco en torno al monstruo capaz de causar esa masacre, también hay algo capaz de fascinar al detective histórico. La historia que inició la danza de la muerte, el misterioso final de sir Edmund Berry Godfrey, es un modelo de historia de misterio. No sólo hay una sucesión de sospechosos, sino un vuelco inesperado con teorías totalmente contrarias.

Godfrey era un buen hombre y un magistrado, más bien malhumorado y nada estrecho de miras, que recibió el primer testimonio de Oates sobre una conjura papista. Lo encontraron asesinado en una zanja, e incluso asesinado dos veces. He ahí el verdadero toque de una historia de misterio, pues lo

habían estrangulado y además estaba atravesado por su propia espada. A Stevenson le habría encantado. Pero lo que convierte la historia en un modelo de *roman policier* es la posibilidad de leer tan extraña historia hacia atrás. En primer lugar, estaba la inferencia superficial, que en la época se aceptó de forma en parte comprensible, de que lo habían asesinado los jesuitas por haber prestado oídos a la denuncia de su conjura. Luego estaba la explicación psicológica, pues él y su familia padecían ataques de melancolía y tal vez de locura. Podía haberse ahorcado, pero difícilmente habría caído a la vez sobre su propia espada.

Y por último está la terrible simplificación con que acabaría dicha historia. No es ni mucho menos imposible que a Godfrey lo asesinara Oates. Puede que lo matara meramente para causar el pánico, pues Oates era capaz de todo; o tal vez lo matara porque tenía calado a Oates y podía denunciarlo. Cuanto más lo pienso, más me sorprende que nadie haya escrito una novela sobre él al estilo de Stevenson. Y también me sorprende, como he dicho, que ninguna revista haya puesto a buenos escritores a investigar ese asunto, y, si unos se contradicen a otros, tanto mejor. Podrían conseguir diez buenas historias a partir de un solo acontecimiento, en lugar de contar la misma historia diez veces y llamar a eso ficción.

EL SECRETO DE LOS RELATOS DE SHERLOCK HOLMES

Hace poco tiempo, en este mismo foro, alcé mi voz para ofrecer el tributo tardío de toda una vida a Sherlock Holmes y a ese personaje, mucho más fascinante, llamado doctor Watson. Creo que nunca agradeceremos lo bastante la diversión que nos han proporcionado esos famosos relatos. Espero ver el día en que se instale la estatua de Sherlock Holmes en Baker Street, igual que hay una estatua de Peter Pan en Kensington Gardens. Tal vez ambos sean los dos únicos personajes de ficción que en la época actual se han convertido en leyendas, y que en los días en los que el paganismo era algo positivo en lugar de ser, como lo es ahora, meramente negativo, podrían haberse convertido en dioses. Si hago esta generosa ofrenda de verter vino y miel y de sacrificar un toro o dos ante la estatua de Sherlock Holmes no se me acusará de infravalorarlo. De hecho, incluso satirizarlo equivale a hacer sacrificios ante él. Se le ha parodiado, pero siempre se le ha imitado. Se le ha representado como un saltimbanqui y un mistagogo, pero cualquiera que haya escrito un relato de detectives ha visto cernerse su sombra alargada y angulosa sobre la página. Los alabo tanto a él como a su admirador y también al creador de su admirador. ¡Así viva eternamente!, cosa que, en vista de la serie de relatos de revista, no me parece improbable. ¡Qué su sombra no disminuya nunca!

Después de este saludo, espero que no se me malinterprete si digo que, el otro día, de pronto me pareció haberlo calado. Y no sólo a él, sino a Watson; y no sólo a Watson, sino su cosmovisión; y no sólo la de su Watson, sino la de Conan Doyle. Comprendí en un instante por qué esa cosmovisión es en realidad absurda y a menudo aún más porque es también real. De hecho, se enorgullece de describir un mundo muy realista. Se considera a sí misma científica y a veces incluso se jacta de ser materialista. Retrata ese mundo que podríamos llamar correctamente «el mundo de

Watson», el mundo del sólido sentido común inglés, de «ser un hombre práctico», de no andarse con tonterías y otras tonterías por el estilo, que se resume en una frase de uno de los últimos relatos de Sherlock Holmes. El desdichado Watson está esforzándose por obedecer las instrucciones que siempre le da su mentor y por describir con detalle cierta situación en la que se ha visto involucrado, y le explica que trepó por una tapia de ladrillo cubierta de musgo. Y Sherlock Holmes le espeta bruscamente: «Déjese de poesía, Watson».

Pues bien, eso desvela toda la historia. Para comprender esta revelación tan mortífera y destructiva, debemos referirnos por un momento a las circunstancias. Tal vez valga la pena explicar que, en estos últimos relatos de Sherlock Holmes, aunque no sean tan buenos como los primeros, hay al menos una demostración muy interesante. Sherlock Holmes demuestra un hecho de forma triunfal: que no puede pasarse sin Watson. Y lo demuestra tratando de contar dos historias él mismo. Resulta sorprendente ver lo rancias y aburridas que suenan dichas historias. Es muy emocionante darse cuenta de hasta qué punto dependían de las exclamaciones watsonianas. Es cierto, aunque lo digan los críticos artísticos, que cualquier relato breve debe tener un ambiente. El ambiente de estos relatos era el encanto de la inagotable capacidad de sorpresa de Watson. En sí mismos no valen nada. He ahí la respuesta a mil desdenes. Watson ha sido vengado.

Lo siguiente que debemos advertir es que Sherlock no es en realidad un auténtico lógico. Es un lógico ideal imaginado por una persona ilógica. Uno siempre admira aquello que lo completa, y la impasible imaginación británica requiere la inteligencia pura como una especie de espectro o de visión. A los franceses, por ejemplo, que poseen ese tipo de inteligencia, jamás se les ocurriría idealizarla. Allí donde cualquier cochero o camarero de café se dedica a pensar, nadie consideraría a otra persona un genio porque pensara. Pero Sherlock Holmes es un personaje ideal, y, en un sentido poco imaginativo, muy eficaz. Encarna la idea que tiene la gente poco razonable de cómo es la razón pura. Pero se delata con lo del musgo y la tapia de ladrillo.

Como cuestión de pura lógica, es evidente que si todos los detalles deben tener importancia, el musgo podría ser tan importante como los

ladrillos. *El notable caso del mondadientes torcido* puede, por supuesto, depender de que la tapia sea de ladrillo y no de piedra, pero también podría depender de que la tapia estuviese cubierta de musgo y no de hiedra. *La aventura de la huevera invertida* podría requerir que se descubriera que el doctor Moriarty había aflojado los ladrillos para tirárselos encima al banquero, pero también podría requerir que se descubriese que había envenenado el musgo para asesinar al botánico. La clave de la teoría sherlockiana, tal como se la expone él mismo a Watson, consistía en fijarse en todo. ¿Por qué demonios no iba el pobre desdichado a fijarse en el musgo? La respuesta es que todo eso del lógico ideal no es lógico, sino sólo ideal. Es una creación puramente artística, y apela a la imaginación y no a la razón. Por eso es tan singularmente inglesa. Holmes adopta la pose de una persona cabezota y prefiere los ladrillos, que son duros, al musgo, que es blando. El musgo suena sentimental, aunque en realidad no es más sentimental que las araucarias o el árbol del mango. Los ladrillos suenan prácticos, aunque no tienen por qué tener un uso práctico en una investigación concreta, que podría depender mucho más del musgo.

Lo importante de esa leyenda y tradición del Hombre Práctico, que se ha predicado y proclamado en este país los últimos cien años, es que es un hombre práctico de ese tipo. El hombre práctico no es práctico, sino tan sólo una pose. Habla de cosas que parecen prácticas, como el dinero, las araucarias, el materialismo y la idea de que todo procede del barro. Pero, en realidad, no razona con lógica de todas esas cosas ni actúa sensatamente respecto a ellas. Tiene esa vanidad sencilla y bienintencionada que hace que le guste que lo consideren un realista despiadado. Le agrada que lo tengan por inflexible e incluso por inhumano, pero el pobre es muy humano. Se siente delicadamente halagado cuando le dicen que es «como una máquina». Se sonroja agradecido cuando le informan falsamente de que tiene la sangre tan fría como el hielo. Pronuncia la palabra *musgo* con mustio desprecio y la palabra *ladrillos* con interés lúgubre y científico. Le espeta a su mejor amigo que se deje de poesía, y siente justificado su elevado y exaltado deseo de ser absolutamente prosaico. Pero al hacerlo está siendo puramente poético. Está siendo un poeta y un poema. Está siendo el detective novelesco más delicioso. Pero sueña e imagina, no

piensa. Empecé estas palabras deseando que su sombra no declinara nunca y vuelvo a decirlo al final. Aunque me siento tentado de creer que su otro nombre es Oberon y que es el rey de las sombras.^[41]

LAS PRUEBAS CONCURRENTES EN LAS NOVELAS DE DETECTIVES

Muy pocos parecen comprender lo que significan las pruebas concurrentes. Significan que la verdadera prueba de algo consiste en cinco o seis cosas diferentes que, cuanto más diferentes son, más convincentes resultan. Lo vemos en cualquier buena historia de detectives, aunque tampoco es que lo veamos muy a menudo porque no hay muchas novelas de detectives que sean buenas. Me parece una falacia de las novelas de detectives que se diga del detective que tiene «un método». O bien es un experto en pisadas, o en cenizas de cigarrillo, o se basa en una particular teoría psicológica, o utiliza todos los casos para ilustrar una máxima, o se niega a hacer nada que no sea sentarse en una silla, cerrar los ojos y deducirlo todo mediante la matemática pura. No me sentiría satisfecho de ahorcar a alguien hasta haberlo condenado mediante todos estos métodos y no sólo uno de ellos. Supongo que la forma antigua y arquetípica de los relatos detectivescos debe ser «¿Quién mató al petirrojo?».^[42] Ahí tenemos una serie de testimonios independientes con diferentes grados de detalle y probabilidad, empezando por la confesión del criminal. Pero ni siquiera una confesión equivale a una condena. Y la defensa bien podría plantear ciertas objeciones técnicas, como la peculiaridad de que los gorriones tuvieran arcos y flechas, la incapacidad del fiscal para demostrar la adquisición de dichas armas y otras cosas por el estilo. Ya sería malo tener que basarse en una serie de improbabilidades, como el plato del pescado, o la pala del búho, pero tener que confiar en una de ellas por sí sola, por ingeniosa que fuese la historia, sería aún menos satisfactorio. Y por mucha confianza que pudiésemos tener en la mosca y en sus ojitos, no tenemos que fiarnos necesariamente del teórico y su teoría. Y al leer una novela de detectives sentimos aún menos confianza, porque el objetivo de dichas novelas busca precisamente demostrar que es posible hacer que otras seis teorías encajen tan bien como

la primera. Si empezamos sospechando, igual que el detective, de seis personas diferentes, terminaremos sospechando del propio detective. En algunas historias sabe muy poco de la historia y en otras demasiado. Pero, en todo caso, sospechamos que, si tiene un método, tiene una monomanía.

La solución ideal sería aquélla a la que llegáramos a partir de una colilla de cigarrillo, una intuición, un pulsímetro, un telegrama, un sueño y una proposición euclidiana. Me refiero a que sería mejor si todas las pruebas concurrentes estuviesen en planos y categorías distintas. La gran dificultad de resolver los grandes misterios de la historia consiste en que no podemos comprobar nuestra solución con ninguna de esas otras pruebas a la vez más accidentales y directas. Todo se reduce a lo que diga uno u otro documento, o, en el mejor de los casos, un recuerdo u otro. Y si es así incluso para el estudioso serio de la historia, aún lo será más para el aficionado y el lector general, como yo mismo. Incluso dentro de los límites de la mera lectura, siempre he tenido la sensación de que dicha variedad es esencial para las pruebas. Me resulta más fácil creer algo si me ha parecido intuirlo cinco o seis veces a lo largo de la lectura que si lo leo en una sesuda monografía de un erudito. El erudito se parece demasiado al detective de novela; la monografía puede ser una monomanía. Pero si, al leer éste o aquel libro sólo por entretenerme, he topado con fragmentos de hechos que encajan para formar una verdad, dicha verdad me convence más que cualquier elaborado y minucioso argumento por muy cierto que sea. Me he cruzado con un ejemplo de esto a propósito del caso de la siempre pintoresca reina Isabel.

He admirado a la reina Isabel en mi infancia y me ha disgustado en la edad viril, y ahora me siento muy inclinado a creer que tanto la Isabel buena como la mala son puramente legendarias. Explicaré el proceso completo como ejemplo del modo en que cosas totalmente inconexas pueden acabar estando relacionadas entre sí. En primer lugar, alguien escribió hace unos años un estudio sobre Isabel basado en gran parte en material nuevo. Carecía de sesgo alguno en los asuntos políticos, que en realidad eran (y siempre son) asuntos religiosos. Su intención era sugerir una única cosa: que Isabel padecía muy mala salud. Y eso, por lo que sé, era muy probable a la luz de otros hechos bien conocidos. Los Tudor parecen haber sido una

familia de enclenques: María era enfermiza y Eduardo murió muy joven. Así se explicarían muchas cosas sobre Isabel y su misteriosa diplomacia de matrimonios. En cualquier caso, ésa era la idea, y así quedó en mi imaginación al margen de cualquier otro asunto controvertido.

Luego, un tiempo después, leí otro libro, sobre el que escribí en estas páginas hace unas semanas. Era una obra muy interesante, escrita por una señora francesa, sobre Shakespeare y sus amigos, y sobre todo sobre Southampton, considerado como el joven de los *Sonetos*. Había muchas cosas en él que eran nuevas para mí, pero sobre todo el hecho de la popularidad y justicia de la rebelión de Essex. Essex y Southampton, los cabecillas de dicha revuelta, profesaban una apasionada lealtad a Isabel y afirmaban querer rescatarla de sus perversos consejeros. Nunca había prestado mucho crédito a eso, pues lo tenía por la ficción legal habitual en los cabecillas de la oposición. Muchos rebeldes más o menos constitucionales han disparado sus cañones contra el rey en nombre del rey. Pero el impulso y el candor del lenguaje y la conducta de estos rebeldes concretos me hicieron sospechar, al estudiar la historia con detalle, que podía tener algo de cierto. Empecé a albergar la terrible sospecha de que eran sinceros: una idea desconcertante e incomprensible en la historia de los conspiradores.

Al parecer, estos dos ejemplos de estudio histórico tenían poco o nada que ver el uno con el otro. Ambos los escribieron estudiosos que no estaban en contacto. Estaban separados incluso en mi simple e ignorante imaginación, pero ambos se quedaron allí. Luego el señor Belloc, en un bosquejo histórico de la Reforma, sugirió una imagen de Isabel casi tan distinta de la visión popular católica como de la protestante. Dio a entender que se parecía mucho a un prisionero de Estado y que el verdadero rey de Inglaterra era Robert Cecil como el príncipe de un nuevo grupo de plutócratas que se habían hecho riquísimos mediante el expolio de las tierras eclesiásticas. Una vez más, no sé lo bastante para poder juzgarlo, pero, una vez más, sabía varias cosas que encajaban en el mismo esquema. Sabía, por ejemplo, que incluso María Tudor se creía lo bastante poderosa para quemar herejes, pero no lo suficiente para restaurar las tierras eclesiásticas. Es evidente que los nuevos ricos eran demasiado ricos para la

Corona. Recordé viejas historias, contadas por Macaulay y otros escritores populares, sobre los privilegios de los que disfrutaba Cecil incluso en presencia de la reina. Luego apareció otra investigación histórica con un enfoque aparentemente distinto. Se refería al personaje de Jacobo I, o más bien, de Jacobo VI, pues trataba sobre todo de su herencia escocesa y de su relación con su madre la reina de los escoceses, que no era, según todas las evidencias, una relación muy edificante. A Jacobo se le acusa de haber dejado morir deliberadamente a su madre para poder heredar su corona, y de ofrecer la elegante excusa de que desaprobaba sus opiniones teológicas. Pero sea como fuere, la conclusión es que esta reconstrucción apoyaba en todo la opinión general del señor Belloc sobre las relaciones de Isabel con María, y sobre todo de Isabel con Cecil.

La nueva teoría es sustancialmente ésta: Isabel no sentía más rencor del natural contra María, dadas las circunstancias, pero Cecil insistió en la muerte de María y se la impuso a todos los implicados. ¿Y por qué? Aquí volvemos al primero de esta larga serie de hechos inconexos. Quería asegurarse de la muerte de María porque nadie podía estar seguro de la salud de Isabel. Isabel podía morir en cualquier momento y, si moría antes que María, María sería reina, una reina católica, vigorosa y popular; una reina que podía amenazar a los nuevos señores en lo único que les preocupaba: el dinero, o la posesión de su botín monástico. Correcta o incorrecta, al menos se trata de una teoría en la que todo encaja. Aunque si la saco a colación es porque se basa en dos o tres descubrimientos totalmente diferentes, como ejemplo de pruebas concurrentes.

EL RELATO DE DETECTIVES IDEAL

El debate sobre el problema de la historia con problema se ha visto renovado en los últimos tiempos; a veces se la llama novela policíaca porque ahora consiste en una injusta devaluación de la policía. Veo que el padre Ronald Knox ha escrito una interesantísima introducción a una colección de relatos de este género y que la señora Carolyn Wells, la autora de un admirable misterio titulado *Vicky Van*, ha reeditado un estudio sobre el asunto. Hay un aspecto de los relatos de detectives que se olvida de forma casi inevitable, y es que los cuentos de este tipo son generalmente ligeros, emocionantes y en cierto sentido superficiales; lo sé mejor que la mayoría de la gente porque los he escrito. Y si digo que hay en abstracto algo muy diferente que podríamos llamar el relato de detectives ideal, no me refiero a que sepa cómo escribirlo. Lo llamo el relato de detectives ideal precisamente porque no sé. En cualquier caso, sigo pensando que dicha historia, aunque deba seguir siendo emocionante, no tiene por qué ser superficial. En teoría, aunque por lo general no ocurra así en la práctica, es posible escribir una novela sutil y creativa, de profunda filosofía y delicada psicología en la forma de una novela de quiosco.

El relato de detectives se distingue de cualquier otro tipo de relatos en que el lector sólo está satisfecho si se siente un tonto. Al final de obras más filosóficas es posible que quiera sentirse filósofo. Pero la primera opinión tal vez sea más saludable, y más acertada. La brusca transición desde la ignorancia a la sabiduría puede ser buena para su humildad. En gran parte depende del orden en que se digan las cosas, más que de la naturaleza de las cosas en sí mismas. La esencia del cuento de misterio consiste en que de pronto nos vemos enfrentados a una verdad que no habíamos sospechado y que, aun así, vemos que es cierta. La lógica nos dice que no hay razón para que esta verdad no sea tan profunda y convincente como superficial y

convencional. No hay razón para que el protagonista que resulta ser un villano, o para que el villano que resulta ser un héroe, no sean también un estudio de las sutilezas y las complejidades del carácter humano al nivel de las primeras figuras de la ficción humana. Que el interés de la incoherencia no vaya por lo general más allá del hecho de que una recatada institutriz resulte ser una envenenadora o de que un oficinista gris y aburrido se corra una juerga rebanando gargantas, es algo puramente accidental que se debe al origen de estas novelas policíacas. En la naturaleza humana hay incoherencias de orden mucho más elevado y misterioso, y en realidad no hay razón por la que no puedan presentarse en el modo particular que causa la sorpresa de un relato detectivesco. Hay luz eléctrica y descargas eléctricas, incluso producidas por el rayo de Júpiter. Depende en gran parte, como he dicho, del orden de los acontecimientos. Primero debe presentarse aquella faceta del personaje que no puede relacionarse con el crimen; luego debe presentarse el crimen como algo que contraste radicalmente con ello, y después debe llegar la reconciliación psicológica de ambas cosas allí donde el detective normal o de jardín explica que descubrió la verdad gracias a una colilla olvidada en el césped o a la mancha de tinta roja del papel secante que había en el tocador. Pero en la naturaleza de las cosas no hay razón alguna que impida que la explicación, cuando llegue, sea tan convincente para el psicólogo como la otra para el policía.

Por ejemplo, hay grandes novelas en las que los personajes se comportan con lo que podría llamarse una terrible y monstruosa falta de coherencia. Cogeré dos al azar. Al final del libro estamos convencidos de que una mujer tan compasiva como Tess D'Urberville ha cometido un asesinato. Al final del libro estamos (más o menos) convencidos de que una mujer tan compasiva como Diana Crossway^[43] ha traicionado un secreto político. Digo más o menos, porque, en el último ejemplo, admito que en mi caso fue más bien menos. No acabo de entender qué estaba haciendo Diana Merion en la redacción de *The Times*, ni tampoco por qué Meredith la puso allí, aunque creo que él sí lo sabía. En cualquier caso, podemos estar seguros de que sus razones eran, por así decirlo, demasiado sutiles y no, como en las novelas vulgares, demasiado simples. De todos modos, dicho sea de forma general, seguimos las vidas de Tess D'Urberville y de Diana

Crossway hasta admitir que dichos personajes han cometido esos crímenes. No hay razón por la que la historia no pueda contarse al revés: en un orden en el que al principio los crímenes parecieran incoherentes con esos personajes y luego se hiciesen coherentes mediante la explicación que llegaría al final como una revelación. Al principio podría sospecharse que otra persona había traicionado el secreto o asesinado. Supongo que nada habría convencido a Hardy de que no enviara a Tess al patíbulo, y habría sido para él un triste consuelo si hubiese hecho ahorcar a alguien que no hubiese asesinado a nadie. Sin embargo, muchos de los personajes de Meredith podían haber traicionado un secreto. Sólo parece posible que lo hubieran contado de un modo tan ingenioso que hubiese seguido siendo secreto. Sé que ha habido un misterioso desprecio de Meredith para compensar lo que me parece (me atreveré a confesarlo) un culto más bien exagerado de Hardy. Pero, en todo caso, hay ejemplos más antiguos y obvios que los de estos dos novelistas.

Está, por ejemplo, Shakespeare, que ha creado dos o tres asesinos extremadamente amables y compasivos, cuya amabilidad sólo podemos apreciar si nos involucramos lentamente en el asesinato. Otelio es un marido afectuoso que asesina a su mujer por puro afecto, por así decirlo. Como conocemos la historia desde el principio, vemos la relación y aceptamos la contradicción. Pero supongamos que la historia empezase con el descubrimiento del asesinato de Desdémona, Yago y Casio fuesen los dos sospechosos y Otelio la última persona de quien nadie sospecharía. En ese caso, *Otelio* sería un relato de detectives. Pero podría ser una auténtica historia de detectives, es decir, una historia que fuese coherente con el verdadero carácter del protagonista cuando finalmente confesara la verdad. Hamlet también es una persona pacífica y encantadora por lo general, y le perdonamos el gesto nervioso y levemente irritable que lo empuja a atravesar a un viejo idiota como a un cerdo detrás de una cortina. Pero supongamos que al alzarse el telón revelase el cadáver de Polonio, y Rosencrantz y Guildenstern hablasen de las sospechas que han recaído sobre el primer actor, un comediante inmoral, acostumbrado a matar a la gente en el escenario, mientras que Horacio, o algún otro astuto personaje, sospechara que se trataba de otro crimen de Claudio o del temerario y nada

escrupuloso Laertes. En ese caso, *Hamlet* sería una novela policíaca, y la culpabilidad de Hamlet resultaría sorprendente. Estos personajes shakespearianos seguirían siendo coherentes y de una pieza, aunque hubiéramos unido los dos extremos de la historia y los hubiésemos atado en un nudo. La historia de Otelio podría publicarse con una cubierta chillona como *El caso del asesinato con la almohada*; pero seguiría siendo el mismo caso, un caso serio y convincente. La muerte de Polonio podría aparecer en las estanterías como *El misterio de la rata desaparecida*, y tener la forma de una novela de detectives cualquiera; sin embargo, podría ser *El relato de detectives ideal*.

Tampoco tendría por qué haber nada vulgar en la brusca y violenta transición que constituye la esencia de este tipo de relatos. Las incoherencias de la naturaleza humana son terribles y conmovedoras, desde luego, y habrá que confesarlas en el mismo tono crítico tanto en la hora de la muerte como en el Día del Juicio. No son leves sombras, sino temibles negruras producidas por el contraste primigenio entre la oscuridad y la luz. Tanto los crímenes como las confesiones pueden ser igual de catastróficos que el rayo. De hecho, el relato de detectives ideal podría servir de algo si hiciese comprender a la gente que en el mundo no todo son curvas, sino que hay cosas tan aserradas como el rayo o tan rectas como la espada.

ENSAYO SOBRE LA LÓGICA, INCLUIDA LA LÓGICA DE LAS NOVELAS DE CRÍMENES

La idea de la lógica se ha perdido de una manera tan completa en esta fase de la historia de la filosofía que incluso quienes la invocan lo hacen igual que los atenienses invocaban al Dios Desconocido o que los hombres de la Alta Edad Media conservaban un lúgubre respeto por Virgilio como hechicero. La propia gente que afirma «ser lógica» suele tener ideas muy ilógicas sobre la lógica. Una de las últimas personas en entender la lógica en su sentido más pleno e imparcial acaba de fallecer: William Johnson, del King's College de Cambridge, una de las inteligencias más refinadas de su época y una medida exacta del moderno contraste entre notabilidad y notoriedad. Quiero decir con esto que la gloria ha dejado de ser gloriosa y que los primeros hombres de la época suelen ser los últimos en ser conocidos o siquiera admirados. Johnson era tan incapaz de cometer una injusticia intelectual como un infanticidio, y aunque disintiésemos en miles de cosas y yo considerase que sus opiniones conducían en último extremo a la falsedad, siempre supe que estaban libres de cualquier falacia. Si hubiese habido alguna mala hierba de lógica débil en su argumentación, la habría arrancado tan alegremente como cualquier mala hierba del jardín de un enemigo. Arrancar esos hierbajos era para él una diversión y un arte, una especie de arte por el arte. Y cuando me interno en la jungla de absurdos periodísticos en que vivimos hoy en día, su recuerdo vuelve una y otra vez.

Empecemos por una nadería que no tiene la menor importancia, como cualquiera de esas que tanto le gustaba discutir. El otro día un periodista conmovió los cimientos del universo y el Imperio Británico al plantear la pregunta de si las mujeres deberían fumar puros. Pero lo que me llamó la atención acerca de él y de los cientos de corresponsales que discutieron un

asunto tan crucial era que escribían una y otra vez frases como ésta: «Si no le importa que las mujeres fumen cigarrillos, ¿por qué no es usted lógico y le gusta que fumen puros?». Pues bien, me trae sin cuidado si fuman cigarrillos, puros, pipas talladas en una mazorca de maíz o un narguile, o si fuman tres puros a la vez o si son de la Liga Antitabaco. Pero no por eso deja de ser cierto que cuando alguien escribe una frase animándonos a «ser lógicos», lo único que demuestra es que no comprende la naturaleza de la lógica. Es como si escribiera: «Si le gustan a usted los caballos, ¿por qué no es lógico y le gustan también los hipopótamos?». La única respuesta es: «Pues porque no», y no sería una respuesta ilógica porque no invade de ningún modo el reino de la lógica. Uno está en su perfecto derecho de decir que le gusta una cosa y no le gusta otra, o incluso de que le gusta una cosa más pequeña, pero no otra más grande aunque sea similar. Todo se reduce a una cuestión de gustos y no a una cuestión de lógica. No hay ninguna compulsión lógica que nos impulse a pasar de lo pequeño a lo grande y a que nos gusten ambas cosas. Quien utiliza esa frase dota de cierto significado particular a la palabra *lógico*, algo que hace presagiar las palabras *extremistas* o *poner toda la carne en el asador*. Pero si no tengo tanto apetito y me basta con un filete, no seré menos lógico por no poner toda la carne en el asador en el desayuno. La obligación de hacerlo, si es que existe, será una obligación mística, moral o trascendental, pero nunca lógica. Y no lo es porque no se deduce de ninguna premisa, sino que se propone sin hacer referencia a premisa alguna.

Y eso es lo que le ocurre al hombre moderno que dice: «Sé lógico»; que es incapaz de seguir su propio consejo y por lo tanto no puede establecer sus propios principios. Pero, aunque su lógica sea absurda tal como la plantea, se refiere a algunos principios que no sabe plantear. Todo depende de las razones que uno tenga para aprobar los cigarrillos, los puros, las mujeres o cualquier otra extraña criatura. A lo que realmente se refiere en el fondo de su confusa y moderna imaginación es a algo así: «Si apruebo que Jennifer fume un cigarrillo porque Jennifer puede hacer lo que le venga en gana y además lo hace, es ilógico que trate de poner objeciones a que le gusten los puros, o, ya puestos, las pipas de opio, los vasos de láudano o una botella de ácido prúsico». Y dicha frase sería muy lógica, porque se

darían las razones lógicas. O si dijera: «Mis principios son que las mujeres pueden hacer lo mismo que los hombres, por eso la lógica me obliga a ofrecerle un puro a mi hija igual que a mi hijo», eso también sería totalmente razonable por ser la aplicación de un principio establecido. Pero decir que alguien está obligado por la lógica a que le gusten los puros tanto como los cigarrillos, ya sea en sus labios, en los de su tía solterona o en los de su abuela materna, es pura y simplemente irracional, y prueba que quien lo dice es totalmente ilógico al tratar de cosas tan dispares como los gustos y la lógica.

Esta veneración casi supersticiosa de la lógica combinada con una completa incompreensión de la misma es muy común en esas populares obras de ficción que constituyen el placer de mi existencia: las novelas de crímenes, los relatos policíacos y demás. Impera la extraña idea de que el detective, que se distingue de los demás mortales por tener el don de la razón, se ve obligado por la lógica a que no le guste nada ni nadie. Incluso a Sherlock Holmes (mi amigo de infancia, a quien no me cansaré de rendir homenaje) se le describe como una persona incapaz de enamorarse por culpa de su naturaleza lógica. Es casi como decir que no tenía apetito en las comidas porque se le daban muy bien las matemáticas. No hay nada intrínsecamente ilógico en sentir afectos, admiración o apetitos, siempre que los tomemos por lo que son. Pero la tradición novelesca, tal como aparece en las novelas, es que lo lógico no puede ser novelesco. Debemos observar también que la palabra *frío* aparece siempre unida a la palabra *lógico*; supongo que los impresores deben de tener ambas palabras en el mismo cajón de tipos móviles. Pero el lógico frío, aunque no deba ser novelesco, es casi por entero una criatura de novela. De hecho, la mayoría de las personas lógicas que he conocido eran gente afectuosa, entusiasta y de sangre caliente. La mayoría de los buenos polemistas son acalorados. Algunos de los mejores razonadores de la historia eran hombres de convicciones entusiastas, como santo Tomás de Aquino, o como los grandes oradores y predicadores franceses. Lo cierto es, en mi opinión, que como a los ingleses se les enseñó a tener prejuicios contra la lógica, siguen admirándola con cierta distancia incluso después de superarlos en parte. Sienten cierto temor en presencia de una persona razonable, como si fuese

una especie de monstruo. Como si el hecho de que alguien pueda pensar sólo pudiera explicarse con la hipótesis de que se trata de un marciano o de ese hombre cuya imagen parece silueteada en la superficie de la luna, de un hombre mecánico o de una máquina pensante. Empezaron a pensar que la razón era inhumana y sólo a regañadientes han aceptado que pueda ser sobrehumana.

¿No va siendo hora de que alguien predique la antigua doctrina de que la razón es humana? ¿Es que no puede romperse una lanza en defensa de esos eruditos medievales y de esos sabios anticuados que defendían que el hombre era un animal racional, e incluso más racional que los demás animales? El experimento moderno de despreciar la lógica por no ser práctica y luego alabarla tímidamente por ser propia de mojigatos parece haber conducido a su eliminación general como una parte normal de la inteligencia. Es como si los victorianos hubiesen apoyado los ferrocarriles y prohibido andar a la gente, y luego, cuando todo el mundo se hubiera quedado parálítico, hubiesen deificado a un par de atletas como dioses porque todavía podían andar. La lógica es tan normal como las piernas, pero las piernas pueden despreciarse igual que la lógica. Lo único que hace falta es un poco de ejercicio y saber que las inferencias se apoyan en principios esenciales, igual que los hombres se apoyan en los pies. Pero sin la lógica el mundo parece derivar hacia una disolución intelectual y destrucción, que está en su apogeo cuando una voz absurda grita en medio del caos: «¡Sé lógico!». Al parecer, este extraño grito significa que uno no puede acariciar a un gatito sin tener que acariciar también a un tigre, o que uno tiene la obligación de desear que la casa se incendie porque le gusta estar sentado al amor de la lumbre.

RESEÑA DE «THE FLOATING ADMIRAL» [«EL ALMIRANTE FLOTANTE»]

Confío en no pecar de mal gusto, ese terror solitario ahora que todos nos hemos puesto de acuerdo en aceptar la mala moral, si digo aquí unas palabras sobre cierta broma o experimento con el que estoy levemente relacionado. Se refiere a cierto club que ha producido cierto libro. Mi única relación con él consiste en haber escrito un prólogo meramente ornamental y en haber sido, al menos una vez, su presidente de forma no menos ornamental. Pero no he tenido nada que ver con la idea ni con su puesta en práctica: soy totalmente inocente de haber ideado la trama o de haber hecho algo para producir la explosión. Por eso me considero lo bastante independiente y desinteresado para decir que la trama me parece muy recomendable y la explosión más que meritoria.

La trama es una trama detectivesca, pero la clave está en que la solucionan no sólo doce detectives, sino doce escritores de relatos de detectives. Se titula *El almirante flotante*,^[44] y cada capítulo lo escribió un famoso escritor de novelas de misterio: cada uno de ellos tenía la libertad de desviar el argumento hacia su propia solución, pero también estaba obligado a respetar los hechos tal como hubieran sucedido hasta el momento. Lo ha publicado Hodder and Stoughton y es, en mi opinión, una lectura muy agradable y, al mismo tiempo, una publicación única. Posee una unidad artística difícil de esperar. Los escritores de misterio rivales se las arreglan para alcanzar cierta armonía, y, cuando no lo consiguen, la discordancia es incluso más entretenida que la armonía. De hecho, gran parte de la diversión que proporciona la lectura de esta novela construida a base de retazos es reparar en el modo en el que cada escritor se hace valer ante los demás, observando de manera estricta la educación y las reglas del

juego. Constantemente se lanzan pullas unos a otros. Cada cual señala con alegre perversidad los puntos que el otro ha descuidado. Y cada uno hace de su contribución una especie de alegato de su propio método.

La señorita Dorothy Sayers, en una elegantísima y divertida introducción, explica la dificultad de comprobar la cuestión haciendo de un escritor un asesino de verdad y de otro un auténtico policía. Se refiere a las peculiaridades de la novela policíaca tal como la puso en práctica el señor Freeman Wills Crofts, que se concentra (como supongo que todos saben) en crímenes muy prácticos y profesionales con fechas y detalles fiables. «Si pudiésemos inducir al señor John Rhode, por ejemplo, a cometer un asesinato real mediante uno de los métodos tan sencillos e ingeniosos que inventa en la ficción y el señor Freeman Wills Crofts se dedicara a perseguirlo, guía Bradshaw de ferrocarriles en mano, desde Stranraer hasta Saint Jean-les-Pins, podríamos comprobarlo, pero los escritores de ficción policíaca no son, por norma general, gente sedienta de sangre». Sin embargo, el señor Freeman Wills Crofts es un escritor paciente, y se dispuso, como el villano de un melodrama, a esperar su momento. También iba preparado: esperaba en una esquina con un saco de arena o un chaleco salvavidas, y, si no esperaba a la señorita Sayers, al menos esperaba vengarse de los anteriores colaboradores. Además, una vez llegado su turno de continuar la historia, es evidente que disfruta subrayando los pasos que han olvidado otros detectives menos precisos o quizá menos prosaicos o las dificultades que han pasado por alto. Aun así, conserva la educación irónica de sus colegas y lo hace con mucha desenvoltura. Dice, en tono despreocupado, cosas como: «El inspector Rudge tuvo entonces un momento para ocuparse de lo que tendrían que haber investigado antes», o «El inspector Rudge compensó el retraso con que lo habían hecho». Y así, mediante tan elegantes insinuaciones, sabemos que los escritores anteriores habían olvidado identificar correctamente el cadáver, advertir al jefe de policía y varias cosas más que el señor Freeman Wills Croft vagando por el mundo, guía Bradshaw en mano, recuerda de forma invariable.

Además, hay otro intercambio de pullas entre él, u otro de los primeros colaboradores, y el padre Ronald Knox. Dicho colaborador (no recuerdo su identidad con esa certeza que requiere la policía) había dicho alguna cosa,

de esas que se leen en las novelas de quiosco o en los periódicos, sobre el personaje del vicario. No necesito informar al amante de las novelas de misterio de que lo primero que nos viene a la cabeza es que el vicario es el asesino. Con el encomiable objetivo de subrayar esta probabilidad, el colaborador en cuestión dice, de manera un tanto vaga, que el inspector oyó decir que el vicario era un ritualista. El inspector también había oído que un ritualista era más o menos como un jesuita, y sobre todo que había firmado los Treinta y Nueve Artículos sin creer en ellos. El ojo de halcón del padre Ronald Knox repara en el acto en ese conocido debate (al menos para él). Pero, al mismo tiempo, se atiene a las reglas del juego y se contiene en el sentido de no contradecirlo abiertamente. Con lúgubre humor, se limita a llamar al resumen de las dificultades del detective los Treinta y Nueve Artículos de Duda, en lugar de los Treinta y Nueve Artículos de Fe. E insiste en aludir al desdichado inspector llamándolo teólogo, diciendo que el inspector Rudge, como teólogo, estaba satisfecho con esto o lo otro, y que a su «imaginación ortodoxa» le alegró comprobar que sus notas podían numerarse como los Treinta y Nueve Artículos. Para comprender lo divertido que es esto, hay que saber lo que sabe el padre Knox, y lo que sospecho que no sabía el primer colaborador: me refiero a que hay que saber algo sobre los Treinta y Nueve Artículos. Si siguen siendo la clave de la controversia de la Iglesia anglicana no es porque los ritualistas no los acepten, sino porque nadie lo hace. Pero ésa es otra historia que no tiene nada que ver con este entretenido relato de detectives escrito en colaboración. Sólo aludo a ella para demostrar que el libro ofrece una doble diversión: la de considerarlo como un relato más y seguirlo hasta su ingeniosa conclusión, y la de considerar sus partes como la creación de diversas personalidades y reparar en el modo en que dichas personalidades, aunque amistosas, a veces son claramente personales.

El señor Anthony Berkeley, que tiene la enorme y en cierto modo horrible responsabilidad de arreglar el entuerto, limpiar las manchas de sangre y meter al cadáver en su tumba con todas las razones de su muerte clara y tranquilizadamente explicadas, puede alegrarse por haber expuesto en línea recta una historia que, en varios momentos, amenazaba con desviarse en diversos ángulos e incluso enmarañarse con otras. Hay un

largo apéndice en el que los diversos escritores ofrecen sus soluciones. Permítaseme observar que la más descabellada de todas, la que propone la señora Agatha Christie, es la que se me ocurrió a mí cuando estaba leyendo el libro; pero luego la abandoné por otra que, aunque sin duda más satisfactoria, no es tan descabellada. He ahí una de las evidentes complicaciones, ya sea una ventaja o un inconveniente, de este experimento de escribir una historia encadenando diversas colaboraciones. Me refiero al hecho de que, al final, la solución quizá no sea tan buena como la ideada al principio. La mejor de todas quizá haya quedado enterrada a mitad del libro, bajo la masa de contradicciones acumulada por quien ni siquiera reparó en ellas. Pero, pese a todos los defectos que tiene cualquier broma, ésta es muy divertida. Respira con el aliento indescriptible de la auténtica diversión, igual que los mejores pasatiempos y acertijos del *Weekend Book*. Nos deja la impresión de que todos los colaboradores lo han pasado bien escribiéndola, y ésa, en mi opinión, es una de las mejores razones para que el lector disfrute leyéndola.

SOBRE LAS GRANDES ORGANIZACIONES MODERNAS COMO TELÓN DE FONDO PARA LAS NOVELAS DE CRÍMENES

Supongo que nuestro viejo amigo el relato de detectives está destinado a poner en evidencia a mucha más gente aparte de al propio criminal. En ocasiones se dirá que descubre, deja en evidencia y condena a su propio autor. Pero (dejando de lado esa cuestión penosa y delicada para alguien que ha pasado él mismo por ese trago) el relato de detectives revela otras muchas cosas. Proporciona la oportunidad de criticar otras instituciones, además de la precaria y preciosa institución del crimen. De hecho, al principio ponía en evidencia otros métodos de investigación y, en cierto sentido, a los detectives rivales. Lo que los franceses llaman novela policíaca se convirtió enseguida en una novela con un propósito claro: ridiculizar a la policía. Sherlock Holmes condena a Lestrade con más claridad que a Moriarty. Es probable que esta fase concreta se haya llevado demasiado lejos y que los escritores de ficción detectivesca estén empezando a dejarla de lado. Es muy fácil describir en un libro a un policía impasible a quien desconcierta un genio aficionado, paradójico y fantasioso. Pero en la vida real, el hecho de que un policía sea impasible no indica que sea estúpido. Desde entonces, no obstante, la luz de las novelas detectivescas ha iluminado otros edificios aparte del de Scotland Yard. Y eso ha inaugurado una nueva fase en la que es posible criticar otras cosas y a otras personas que son mucho más peligrosas que la policía y, por supuesto, que los asesinos.

No me gustan los grandes negocios, y me divierte observar cómo la novela de detectives refleja su tamaño y, al mismo tiempo, se ve obligada a reflexionar sobre su maldad. La costumbre moderna de reunir enormes

masas de gente en grandes edificios o en espacios abiertos, con la intención de llevar a cabo algún plan comercial o científico, no podía sino arrojar su gigantesca sombra sobre la novela policiaca y alterar alguna de las condiciones de la vida que se describen en ella. Reparo en que las historias de misterio más recientes, escritas por los mejores escritores, han adoptado un nuevo método. Recurren a algún escenario moderno, como el teatro, un gran almacén, un navío de guerra o cualquier otro lugar que esté separado de la vida corriente y donde viva mucha gente, y tratan de añadir nuevo interés al crimen, insistiendo en las condiciones en las que éste se produjo. Así, la última y excelente novela de crímenes de la señorita Dorothy Sayers, *Murder Must Advertise* [*Muerte, agente de publicidad*], se centra en las condiciones laborales en una agencia de publicidad. Así, el último misterio planteado por el señor Philip MacDonald para el coronel Anthony Gethryn trata sobre las condiciones del entrenamiento de un campeón de boxeo y está plagado de detalles técnicos sobre pugilismo. Y uno de los mejores autores americanos recientes en este campo ha escrito dos relatos de crímenes en los que nadie sale del edificio de un gran hospital, pero todo gira en torno a la disciplina y la etiqueta de las enfermeras, médicos y pacientes. La idea de describir dichas condiciones funciona siempre con una condición: que el escritor sepa escribir. Por ejemplo, la señorita Sayers se burla de la publicidad de un modo que no sólo es divertido sino que constituye una crítica fundamental. Además, el método es una mejora respecto a otros métodos convencionales que se utilizaban para rellenar un relato breve y convertirlo en una novela. Antes se alargaba el proceso desviando las sospechas sobre la gente equivocada hasta centrarlas en la persona correcta. Podría expresarse diciendo que el relato de detectives constaba en realidad de cinco relatos de detectives diferentes, pero sólo en el último se descubría la verdad. Eso tenía el efecto más bien desafortunado de hacer que el genio infalible, inmediato, ágil, espléndido y deslumbrante del detective tuviese que quedar en mal lugar cinco veces, antes de que pudiésemos vislumbrar verdaderamente su sabiduría. Este tipo de historias debe incluir siempre alguno de esos pensamientos erróneos o tentativos, pero, al depender por completo de ese método, los escritores acababan dando la impresión de que su Sherlock Holmes acertaba sólo una de cada

cinco veces. Además, es ilógico y poco artístico seguir una pista completamente equivocada. Si hay algo que siempre debe hacer una historia de detectives es avanzar; puede carecer de otros méritos, pero debe avanzar. Es un pecado contra la propia naturaleza de la narración que el investigador se encuentre en el capítulo diez exactamente donde estaba en el capítulo dos. El detective infalible puede cometer errores, pero debe aprender de ellos y el lector debe aprender con él. Por eso es muy natural que se haga algo para iluminar los detalles de un relato de detectives aparte de diversos intentos temporales por oscurecer su labor. Y, en conjunto, este nuevo recurso de escoger un escenario social particular y describir sus humores y costumbres es una manera tan buena como cualquier otra de esquivar ese problema. Pero tiene sus desventajas, y tal vez la mayor de ellas es que arroja una luz muy escabrosa sobre las desventajas de las condiciones modernas.

La humanidad se ha organizado desde el principio en familias, luego en talleres y en otro tipo de tiendas, más o menos modeladas sobre el esquema familiar. Una de las falacias más repetidas en la conversación y en los escritos modernos consiste en suponer que eso implica necesariamente un estrecho aislamiento, como el de unos enfermos que tuvieran que guardar cama y no salieran jamás a la calle. La gente tiene la curiosa impresión de que nuestros padres pensaban que una de las virtudes de la familia era esa segregación inhumana. Por el contrario, nuestros padres creían que una de las virtudes de la familia era la hospitalidad. Pero sabían que para ser hospitalarios hacía falta una familia. Son los modernos quienes piensan que deberíamos ser pacientes o receptores pasivos de algo que nadie da y nadie recibe, como si no hubiese otra hospitalidad que la del hospital. El hogar era el núcleo en torno al cual se reunían siempre una serie de personas no necesariamente por sí mismas: los vecinos, los parientes cercanos y los amigos de la siguiente generación, los enamorados y rivales y el aprendiz que acababa casándose con la hija de su maestro. Lo dramático siempre iba unido a lo doméstico. Casi todos los grandes dramas, y casi todos los dramas trágicos, terribles, sangrientos y encarnizados, eran dramas domésticos, pero la clave estaba en que se conservaba siempre la unidad dramática. Se representaban en un marco espaciotemporal definido y, por

encima de todo, con un reparto más o menos claro de personajes. Y lo que es necesario y conveniente para la tragedia, resulta vital y esencial para el relato detectivesco. Un rompecabezas debe constar de un número determinado de piezas, o en lugar de ser un rompecabezas será una mera parálisis de la imaginación, un desconcierto absoluto.

Como acabo de leer varias novelas modernas que eran literalmente desconcertantes por sus cambiantes poligamia y promiscuidad, tengo la impresión de que incluso estos excelentes nuevos relatos de misterio tienden más a dispersar que a concentrar el pensamiento. He leído historias de amor en las que los enamorados cambiaban tan deprisa que no podía distinguir a Peter de Jim o a Michael de Maurice. Simplemente tenía la sensación de que el círculo de la unidad se había roto y de que el mundo se derramaba como un mar. Por eso, aunque en menor grado, los límites exteriores y las líneas de las nuevas historias de misterio están peor dibujadas. En un enorme hospital o en un emporio no se puede sospechar de todo el mundo porque no se conoce a todo el mundo, y el resultado es que no se sospecha de nadie. La posibilidad de elección es demasiado grande, y ni siquiera tratamos de elegir. Incluso la pobre e inocente novela de crímenes puede ayudarnos a iluminar las monstruosidades de la sociología moderna y a demostrar cómo la acumulación de demasiada humanidad se vuelve inhumana.

SOBRE EL RELATO PSICOLÓGICO DE MISTERIO

Hace mucho tiempo, creo que fue en estas mismas páginas, establecí la evidente perogrullada de que los únicos relatos modernos que pueden calificarse de morales son los relatos de crímenes. Al escolar a quien se previene contra las novelas de quiosco podría advertírsele basándose en criterios meramente estéticos, pero es evidente que, desde el punto de vista ético, se le debería aconsejar que no leyera otra cosa. Son probablemente los únicos libros que siguen basándose en el esquema tradicional de la verdad y el honor tal como los entendían todas las grandes civilizaciones del pasado. Los demás son apologías más o menos persuasivas del perjurio o presentaciones más o menos atractivas de la traición. No es necesario entrar en la curiosa historia del declive social, acompañado de un declive económico y filosófico, que ha conducido a este estado de cosas extraño, debilitado y probablemente temporal. Todo gira en torno a una vaga suposición que no es una respuesta a la pregunta sino la idea de que no debería haber normas o advertencias contra las cosas porque las tentaciones son demasiado grandes. Podemos darle la vuelta a la cuestión y volver al punto de partida si caemos en el sencillo hecho de que nuestros padres establecieron normas y advertencias porque sabían de la existencia de tales tentaciones. A un niño se le decía que no robara, no porque fuese extraño, abstruso o excéntrico que un niño robase, sino porque era muy probable que quisiera hacerlo. Cuando esta sencilla verdad haya calado en la imaginación moderna podremos esperar una nueva y solemne discusión de la moral de nuestra época.

Pero, en el caso citado, el relato de crímenes no era moral sólo porque incluyera en él a un policía ni porque, por un puro accidente moderno, el relato de crímenes fuese también un relato de detectives. Y tampoco lo era porque la historia de un banquero al que dejan inconsciente golpeándolo

con un pesado instrumento fuese, a pesar de dicha pesadez, una forma ligera de ficción. Todos los cuentos arquetípicos de las Escrituras, como el de Caín y Abel, pertenecen a ese mismo género, igual que las grandes tragedias del Renacimiento y que, por encima de todo, los verdaderos cuentos morales del siglo XVIII. De hecho, estos cuentos morales no se consideraban morales en absoluto y apenas se pensaba que fuesen adecuados para los jóvenes, a menos que terminasen con vívidos grabados de la cachiporra y el patíbulo. Pero el vínculo común que unía a estos cuentos tradicionales, falsos o verdaderos, grandes o pequeños, era el hecho de que la moraleja era siempre la misma aunque la fábula fuese diferente: que el asesinato es una costumbre que conviene evitar. A lo largo de mi vida he visto cómo incluso los relatos de detectives se veían invadidos por las dudas, el escepticismo y los sofismas. He leído relatos recientes que sugieren que, puesto que a todos nos entran ganas de asesinar a los aburridos, lo mejor es asesinarlos. Pero después he asistido a un fenómeno mucho más sorprendente contra el que deseo elevar mis quejas. No me refiero al relato de crímenes moral ni al inmoral, sino al psicológico, que es una auténtica majadería. Cuando discutimos si un banquero debe ser asesinado o no por ser un aburrido, todos sabemos a lo que nos referimos, pero en algunas historias de misterio recientes, sobre todo americanas, el relato está lleno de conversaciones de personas aburridas, que ni siquiera saben aplicar una palabra inteligente a sí mismos o a los demás. Hay uno que describe un vehículo público que transporta una especie de cargamento de aburridos que se supone que son profesores de psicología y que hablan del crimen sin arrojar el más mínimo rayo de luz sobre él. Me apresuro a decir que ignoro cuál es exactamente la verdadera intención del autor. Veo en las notas de la edición que él mismo es psicólogo y, si alguna inspirada y juvenil ambición lo empujó a hacer que los demás psicólogos parecieran idiotas, hay que decir que lo ha logrado de forma triunfal. Si el libro está concebido como una obra maestra de la ironía, me disculpo humildemente por haberlo metido, aunque sea en estas frases preliminares, en el mismo saco que a quienes son objeto de su sátira. Considerados como tales, algunos de estos psicólogos son totalmente admirables. Dudo que Voltaire, al ridiculizar a algún farsante del siglo XVIII, pudiera mejorar el retrato de la

psicóloga doctora Popass. Dicha señora cree en los impulsos hórmicos,^[45] que es como se llama en griego a los impulsos apremiantes, y los discute de esta manera tan lúcida: «Lo que trato de señalar es la grandísima y fundamental importancia, sobre todo para las personas, de las actividades subyacentes que tienden a la consecución de fines. Son básicas para todo: el apetito, por ejemplo es un reflejo del impulso hórmico instintivo de comer».

¿Qué sería de nosotros sin nuevas y brillantes intuiciones como ésta? Jamás se me habría pasado por la cabeza que el acto de comer pudiera estar relacionado con la comida, y mucho menos que la relación fuese tan sutil y remota como un mero reflejo de la forma hórmica, si no me lo hubiera explicado la doctora Popass.

Un poco más adelante, ella misma amplía tan sencillos ejemplos: «... puedo caracterizar la naturaleza de cualquier auténtico impulso hórmico. En primer lugar, su energía fluye por tales canales que el organismo se acerca a su objetivo», o lo que viene a ser lo mismo: si tu desayuno está al noroeste, no lo buscas yendo al suroeste. «En segundo lugar, el flujo está determinado por una actividad cognitiva por parte del organismo, una conciencia, por muy vaga que sea, de la situación presente y de su objetivo», es decir, que si sólo sabes de forma aproximada que tu desayuno está hacia el este, lo buscas con toda la información que posees. «En tercer lugar, cuando se alcanza el objetivo, la actividad cesa», es decir, que cuando encuentras el desayuno, dejas de buscarlo. «Y en cuarto y último lugar, el progreso hacia el objetivo es placentero y cualquier obstáculo resulta desagradable», o lo que es lo mismo: que, si has empezado tu desayuno y alguien te lo quita de la boca, te enfadas. Suponiendo, claro está, que la psicología hórmica te haya enseñado a enfadarte.

Añado otro botón de muestra de otro psicólogo, el doctor Pons, una sátira devastadora sobre la confusión de la mente moderna. Para él, todo es cuestión de adquirir, y acusa a un joven de querer poseer o «adquirir» a una chica por tratar de matarla disparándole a través de una puerta cerrada, de forma que no puede verla morir o ni siquiera vivir. Todo eso les resultará familiar a los psicólogos. Cuando quiero adquirir un jarrón Ming, siempre envío un telegrama para que lo vuelen con dinamita en otra ciudad. Pero el doctor Pons no sólo considera que eso es coherente con la adquisición, sino

que lo toma por una *prueba* de adquisición. «Trató de matarla (lo que, por supuesto, demuestra fehacientemente que su relación con ella era, en último extremo, “apetitiva”»». Eso ya es bastante divertido de por sí, pero la conclusión es la gota que colma el vaso de una pesadilla de sinsentidos. Tras asegurar que el intento del hombre de asesinarla demuestra que la deseaba, el doctor Pons añade sin inmutarse: «Puesto que ella era el único testigo de su crimen, tenía que quitarla de en medio». Si el único testigo del crimen hubiese sido un chino que vendiera cordones de zapatos, o un anciano negro que cultivase patatas, un vagabundo harapiento que se hubiese escondido debajo de un sillón, un predicador metodista loco con una larga barba blanca o cualquier otro que resultara estar allí, el joven lo asesinaría por ser un testigo. Al mismo tiempo, e incluso en la misma frase, añade que es «una prueba fehaciente» de que su relación con todas esas personas era «en último extremo apetitiva».

Por mucho que admire esta brillante farsa del absurdo de la psicología americana moderna, no puedo sino pensar que es un poco exagerada. No creo en el doctor Pons, y ni siquiera creo que una vida consagrada al estudio de la naturaleza de la mente humana pueda hacer que alguien sea tan insensato.

SOBRE CÓMO LOS ESCRITORES ACTUALES DE FICCIÓN DETECTIVESCA DESCUIDAN EL PROPIO RELATO

Sin duda, afirmar que hubo una época en la que escribir una historia de crímenes se consideraba un crimen sería una exageración melodramática propia del escabroso ambiente de una novela de crímenes. Pero, igual que el melodrama exageraba las realidades morales de las que el drama realista ha escapado por una mera deficiencia mental, esta otra exageración se refiere en realidad a una verdad en la historia de la literatura. Cuando, a finales del siglo XIX, surgió el relato detectivesco, no sólo se lo consideró vulgar, sino bajo y vil. Un esnobismo ciego y flagrante, antes convencional y todavía demasiado extendido, clasificaba ciertas cosas con la clase criminal, sólo porque lo asociaba con las clases bajas. Ir a una taberna, una tienda de empeños o una freiduría de pescado, comer callos o salchichas con puré tenía un regusto que no parecía muy lejano de las costumbres de ladrones y matones. Dicha asociación nunca se definió claramente porque a quienes la sentían no se les daba bien definir nada, pero la explicación era que todas esas cosas las hacían los pobres. Y el mismo tufillo rodeaba la literatura juvenil llamada «literatura de un centavo» e incluso, hasta cierto punto, las novelas de quiosco para adultos. Incluso puede que haya tenido que ver indirectamente con el hecho de que en Francia, donde las novelas policíacas empezaron a publicarse de manera sistemática, en cierto sentido empezaran *con* la policía. Y también con que los delicados guías de la cultura, al menos en nuestro país, se mostraran dispuestos a creer que un aroma de brutalidad maleducada rodeaba, si no a la policía, sí a los policías franceses.

Es probable que la falta de conocimiento de los métodos policiales franceses, tal como los describieron en detalle Gaboriau y otros como él que

estaban en contacto real con la policía, contribuyera a aumentar la sensación de que el lector estaba entrando en contacto con la baja sociedad, si no con ladrones, al menos con soplones. Pero había otras causas, más legítimas en el sentido literario, que fomentaron tales prejuicios. Con una notabilísima excepción a la que aludiré dentro de un momento, lo cierto es que las novelas de detectives realmente centradas en la investigación criminal no poseían un elevado nivel literario. No obstante, en lo que se refería a dicha investigación, a menudo estaban dotadas de una inteligencia de mecanismo de relojería. Todos querían leerlas, pero nadie con unas mínimas pretensiones quería escribirlas, igual que nadie con ambiciones literarias quería que lo sorprendieran escribiendo una. En ese sentido, escribir novelas de crímenes tenía algo de la oscuridad del crimen. Del personaje de esa farsa perfectamente escrita titulada *Aventuras de un cadáver*^[46] que había escrito un relato de detectives titulado *Who Put Back the Clock?* [*¿Quién atrasó el reloj?*] se dice que había tomado prestadas las iniciales de un tío suyo que no le caía simpático, y nadie pretendía que *¿Quién atrasó el reloj?* estuviera bien escrita. En suma, en general era cierto que en esa época la mayoría de los libros de ese género estaban mal escritos, aunque no por eso tuviesen que estar mal ideados. En cambio, ahora hay relatos de detectives muy bien escritos y muy mal concebidos.

El cuento titulado *The Mystery of a Hansom Cab* [El misterio del coche de punto],^[47] el ejemplo más popular de esta época, estaba narrado con ese acento cockney que es también un acento de las colonias. Pero estaba concebido con mucha coherencia para llegar al final: el sabueso no apartaba la nariz del suelo, pero no dejaba de seguir el rastro. Al menos estaba más interesado en el cadáver que en el cabriolé. La correspondiente historia moderna, que podría titularse *The Mystery of a Motor Car* [El misterio de un automóvil], estaría escrita en un inglés muy agudo y elegante, con conversaciones entre artistas y aristócratas, y repleta de citas de Aristóteles y de Confucio. Pero correría el peligro de divagar un poco con las intrincadas descripciones de la maquinaria del motor, de crear un ambiente vívido y artístico de gasolina y normas de tráfico con relación a la planificación urbana, pero en esa ciudad laberíntica el hilo de las pistas sin duda acabaría por perderse o romperse, o llegaría a un final que parecería

decepcionante en comparación con todo lo demás. Una de las más notables fases de esta forma de ficción ha sido la creación deliberada de un detallado telón de fondo: la vida de un hospital, de un barco de guerra, de unas cuadras de caballos de carreras o de un gran museo.

Esto permite al autor, que ahora suele ser muy hábil y cultivado, variar la monotonía del asesinato con el estudio de otras ingeniosas artes. Pero hay cierta tendencia o tentación a despreciar una continuidad y una relevancia que a veces conservaban mejor otros escritores más antiguos y oscuros en libros que no eran buenas novelas pero sí buenos relatos de detectives. Naturalmente, hemos olvidado a estos escritores menos cultivados, pero queda la sensación de que sabían ser mejores artesanos aunque fuesen peores artistas. Aquí vuelve a darse una especie de grotesco paralelismo entre el novelista de crímenes y el criminal, pues resulta extraño reflexionar sobre la gran cantidad de talento y destreza técnica derrochados por pobres desgraciados que se dedican a la humilde profesión del crimen y sobre los triunfos de su arte que no sólo no querrían proclamar sino que, paradójicamente, estarían deseosos de negar. El carterista puede haber entrenado los dedos casi con tanta perfección como el violinista, o el falsificador haber aprendido a copiar un objeto con más detalle que el retratista, y lo que aparta a dichas personas de la fama no es la falta de habilidad, sino más bien una ausencia de ambición por la publicidad y la gloria.

Lo mismo puede decirse con justicia de los primeros y prosaicos practicantes del arte de la ficción detectivesca en una época en la que a su arte difícilmente lo habrían admitido entre las demás artes. Estaba Poe, un genio aislado en su tiempo, y luego había otras excepciones parciales. Pero se apartaban en varios sentidos de la novela detectivesca a la que me he referido al principio. Stevenson, al construir un relato que en parte podría considerarse una novela policíaca, observó que su intento de rodear el asunto policial de personajes más humanizados y paisajes más amplios ya lo habían anticipado las últimas obras de Dickens. Tanto *Casa desolada* como *El amigo común* podrían considerarse historias de misterio, aunque, como era típico de Dickens, la historia fuese mucho mejor que el misterio. Su último libro era más claramente una novela de detectives, que nunca

tendrá solución. En un sentido más particular, su amigo Wilkie Collins escribió varias admirables novelas de misterio y una admirable novela de detectives: *La piedra lunar*. Pero incluso éstas son novelas dickensianas además de novelas de detectives, y en la mayoría de los casos están repletas de la misma comedia de costumbres victorianas que las que les sirvieron de modelo. No subrayan con claridad la cuestión que yo quería subrayar: que este tipo de libro era más popular cuando era un mero rompecabezas y se consideraba más un juego que un arte. Quienes se interesaban por él eran los hombres prácticos y no los poéticos: Bismarck devoraba las novelas de Gaboriau cuando a duras penas habría entendido las de Dickens.

Desde ese día, y dejando eso aparte, no cabe duda de que el relato de detectives ha mejorado enormemente. No es sólo un libro que podría leer un hombre educado, pues un hombre verdaderamente educado podría leer casi cualquier cosa, y sobre todo libros particularmente maleducados, sino también el tipo de libro que podría escribir un hombre así. Y hay muchos hombres cultos y eruditos que están dispuestos a escribirlos. El relato de detectives se ha convertido en parte de la auténtica tradición de las letras, en el sentido de que sus fuentes son literarias y se vierte en canales literarios. Hombres como el señor E. C. Bentley y el señor H. C. Bailey escriben no sólo como si pudieran leer cualquier otro tipo de libro, sino como si también pudieran escribirlo. De hecho, si hoy hay un peligro para la ficción detectivesca, es que se extienda demasiado a campos más amplios, desde la paleontología hasta la cría de pollos. Acabaremos teniendo a algunos de los hombres más brillantes de nuestro tiempo describiendo la técnica de un sinfín de asuntos y descuidando sólo una a la que se aferran otros narradores mucho más estúpidos: la técnica de contar una historia.

SOBRE LA REESCRITURA DE NOVELAS COMO RELATOS DETECTIVESCOS O DE MISTERIO

Por uno u otro motivo, el otro día se me ocurrió la fantasía de que cualquier novela famosa, sobre todo si es tranquila y doméstica, podría reescribirse en forma de relato detectivesco. Me resulta placentero pensar que *Cranford* podría volver a publicarse con el título de *Crimen en Cranford*. Sería agradable que la señorita Mitford regresara a un mundo intranquilo y nos ofreciese una versión revisada de *Our Village*^[48] que hiciera justicia al lado más violento y siniestro del pueblo; de hecho, hacer justicia es una expresión terrible en este contexto, y recuerda al birrete negro^[49] en los tribunales o en el patíbulo del patio de la prisión en la mejor tradición de Hardy y Housman. Sin embargo, la señorita Marple, tan tímida y solterona como la señorita Mitford, es en realidad una creación de la ficción detectivesca moderna, una humilde anciana que ejerce de recatado detective en algunos excelentes relatos de Agatha Christie, y ofrece un retrato bastante más lúgubre y sangriento de *Our Village*. En cualquier caso, lo divertido sería aplicar esta reconstrucción más bien destructiva a los cuentos que se suponen particularmente blandos e inocentes: las comedias de mesa camilla de esos escritores que tratan de naderías, incluso cuando su escritura no tenga nada de trivial. De hecho, un libro tan bueno como *Cranford* es cualquier cosa menos trivial, y aún es más cierto de la ficción que de la realidad el que cualquier persona que barra una habitación «según tus leyes»^[50] hace que tanto la habitación como la escritura sean mejores.

Un ejemplo evidente, aunque sea el caso contrario, lo encontramos en el caso de Jane Austen. Esa excelente comedia titulada *La abadía de Northanger* gira en torno a la idea de que la protagonista cree que hay un sanguinario misterio y acaba descubriendo que se trata tan sólo de un

problema doméstico rutinario o levemente humorístico. Qué divertido sería escribirlo al revés y dejar que admitiese que era sólo un problema doméstico y luego descubriera que se trataba de un sanguinario misterio. Por mi parte, confieso que cerré el libro con negras y duraderas dudas sobre el general Tilney, ese caballero tan desalentador, y, sin dar los pasos necesarios para proceder a la exhumación del cadáver de su mujer, no conseguiré quitarme de la cabeza la idea de que la asesinó. Pero la imaginación se resiste a demorarse en el melodrama de *La abadía de Northanger*, o a seguir tímidamente las irónicas sugerencias sobre los recuerdos de la malvada Matilda. Sería incluso más divertido trasladar el crimen a otras novelas más pacíficas y realistas de Jane Austen. *Persuasión* sería un buen título para una historia de asesinatos; sobre todo para las que tratan de terrorismo y torturas; y podría plantearse una cuestión ética y psicológica sutil y delicada sobre si un crimen verdaderamente despiadado sería el resultado del Sentido o de la Sensibilidad. El problema más posible que se plantearía en el caso de *Orgullo y prejuicio* está clarísimo. Lady Catherine de Bourgh muere asesinada. Nadie podría precederla socialmente en semejante ocasión social. Todos se alegrarían de que ella dejase la sala antes que los demás. En cualquier otro sentido, el agrupamiento de los demás personajes parece pensado deliberadamente para un relato detectivesco de corte antiguo y melodramático. Las primeras sospechas recaen necesariamente en el señor Darcy (que era, si no recuerdo mal, su sobrino y heredero), una figura sombría, siniestra, solitaria e impopular por sus hábitos poco sociables y por su inhumana arrogancia. Sí, las primeras sospechas del primer detective son que el crimen lo cometió el señor Darcy, posiblemente ayudado, u obstaculizado, por el señor Bingley, un cómplice poco complaciente y nada decidido. Podrían idearse escenas muy eficaces con el interrogatorio policial del señor Bennet, cuyas sardónicas respuestas dejan al detective lleno de dudas sobre si el señor Bennet quiere decir que cometió el asesinato o que está sinceramente arrepentido de su negligencia por no haberlo cometido. Y, por último, un gran final, en el que se acusara del crimen al señor Collins, que por fin se hubiese rebelado contra una vida servil y humillante, satisfaría la justicia poética, aunque me temo que no tanto la sinceridad extremadamente prosaica de la señorita Jane Austen.

Nuestro deber es tener esperanza y rezar por el alma inmortal de los hombres, pero, aunque reniego totalmente del detestable determinismo de Calvino, dudo por sentido común de que el señor Collins pudiera alzarse tan alto en la escala moral como asesino. Sin embargo, prefiero que el crimen lo cometa el señor Collins antes que el señor Wickham, que es lo más parecido a un villano que puede encontrarse en dicha novela. El señor Wickham flota sobre nuestras cabezas con una especie de trivialidad pícara, como un elfo: no podemos concebirlo como un criminal, a menos que sea como una especie de carterista aéreo que se ajustase exactamente al eufemismo sobre «la gente de dedos ligeros». Esos dedos ligeros no se hicieron para la necesaria aunque repugnante tarea de estrangular a lady Catherine de Bourgh; esas manos tan delicadas no se hicieron para sacarle sus augustos y malévolos ojos. En este caso, y por lo que a mí concierne, confieso que mi relato de misterio sigue siendo un misterio. Ignoro quién asesinó a lady Catherine de Bourgh, y de hecho admito que sería una leve exageración decir que poseo la menor autoridad para decir que fue asesinada, pero hay tantas pruebas de ello como de otras muchas teorías populares y a la moda, como la evolución, el origen de la ética, la comparación entre religiones y las descripciones del hombre prehistórico. Simplemente se me acaba de ocurrir, y eso es lo único que hace falta para formular una hipótesis científica prometedora. Tal vez un psicoanalista vuelva a escribir todas las novelas y demuestre que la aparente estupidez de la señora Bennet escondía una violencia subconsciente o una psicosis sádica que, más tarde o más temprano, tenía que acabar en un baño de sangre.

Todo esto no son más que ociosas especulaciones, libres, en mi opinión, de ese veneno de la controversia y de la propaganda del que a veces se me acusa. Espero que nadie considere el aprecio por Jane Austen un asunto controvertido o debatido por las personas inteligentes; en cuanto al gusto por la batalla, el asesinato y las muertes repentinas, diría que están bien distribuidos, como opinarían los profesores de religión comparada, entre todos los mitos y movimientos místicos de la humanidad. Pero podría ser algo parecido a un nuevo juego. Sería divertido coger una obra conocida, como *David Copperfield* o *La feria de las vanidades*, y reconstruir las relaciones de todos los personajes a la luz de su relación con algún crimen

oculto que no ocurra en el relato existente. Resultaría entretenido descubrir que la conducta de Pendennis^[51] o de Pickwick se explica de manera más inteligente reconstruyendo un crimen o desenterrando un cadáver, que Dickens o Thackeray habían pasado por alto. De hecho, este juego abre nuevas posibilidades a ese otro más antiguo de escoger qué libro nos llevaríamos a una isla desierta. El Robinson Crusoe que se llevara un libro a su isla podría convertirlo en diez o veinte libros más, mediante el ingenioso sistema de contárselo a sí mismo en diez o veinte versiones diferentes. Cuando hubiese descubierto quince explicaciones de la curiosa conducta de Pendennis, podría decirse que es dueño casi de una biblioteca entera. Y lo cierto es que este método no se ha descuidado del todo, puesto que es exactamente lo que se ha hecho con la Biblia, con Shakespeare y con las obras más importantes del mundo, así que se nos excusará que lo hagamos extensivo a unas cuantas comedias de mesa camilla.

SOBRE LAS NOVELAS DE FANTASMAS Y LAS NOVELAS DE DETECTIVES

Puedo jactarme de guardar una tolerable distancia con los relatos de fantasmas. No dependo de ellos de ningún modo; ni siquiera desde el sórdido punto de vista profesional, cosa que sí me ha ocurrido en ciertos períodos de mi vida con los relatos de crímenes. No me preocupa demasiado si son ciertos o no. A diferencia de lo que ocurre con los espiritistas, mi religión no consta exclusivamente de espíritus. Y tampoco me pasa como a los materialistas, cuya filosofía estalla y se hace pedazos ante la intrusión de cualquier tenue fantasma de tercera categoría. Estoy dispuesto a creer que muchos fantasmas están hechos con una calabaza vaciada para asustar al tonto del pueblo. Pero no estoy del todo seguro de que lo hayan conseguido, y sospecho que su mayor éxito lo lograron en otra parte. La experiencia me dice que el tonto del pueblo es muchísimo menos crédulo que el loco del pueblo. Por otro lado, cuando los escépticos nos piden que creamos que todos los espíritus están hechos con una calabaza, tengo la impresión de que dichos escépticos exageran la variedad, la vivacidad y el talento dramático de las calabazas.

No veo ninguna dificultad particular en el problema artístico del relato de fantasmas, separado del problema espiritual que plantean los fantasmas. Lo único que se le pide a dicha forma literaria, igual que a cualquier otra, es que se ciña a las leyes y a los límites de su forma. Nada resulta más perjudicial, por ejemplo, que mezclar las convenciones del relato de fantasmas con las convenciones del relato de crímenes. En lo que atañe al provechoso asunto del asesinato, no dudo en decir que el artista debe ser materialista. No me refiero a que no deba admitir el dogma de que los muertos no hablan, pues, al fin y al cabo, el arte de la novela detectivesca

consiste en conseguir que los muertos hablen; pero sí a que los muertos deben estar muertos y a que hay que dejarse de zarandajas inmortales, espirituales, trascendentales o místicas. Cada arte tiene un cierto carácter deportivo. Las reglas del deporte no tienen nada que ver con la realidad, aunque posean un elemento real de juego limpio. La literatura no es más que un juego, pero, si no se cumplen las reglas, ni siquiera es literatura. Igual que el pugilista no debe golpear por debajo de la cintura, el novelista de crímenes no debe golpear por encima del cadáver. Su trabajo consiste en ofrecer al lector un precioso cadáver fresco, fascinante, sugestivo y complaciente. Es posible que crea en la supervivencia del alma, excentricidad que se da en algunos casos, incluido el mío; pero no tiene derecho a recurrir a los elevados misterios de la inmortalidad para iluminar los misterios más bajos de la investigación criminal. No tiene derecho a hacerlo porque viola las reglas del juego: es como mirar la respuesta de un acertijo o utilizar una chuleta en un examen. Hasta el tonto del pueblo puede resolver un asesinato cometido en su pueblo si el fantasma del muerto le proporciona información privilegiada.

No tengo ni idea sobre si hay alguna verdad histórica en la idea de los fantasmas. En líneas generales, diría que las probabilidades están a favor. Pues siempre que circulan muchos rumores acerca de algo suelen tener cierto fundamento, aunque en este caso sea el cementerio. Indudablemente es fácil hacer un uso muy poco caritativo de ese refrán que asegura que por el humo se sabe dónde está el fuego, pero eso es porque los más puritanos y moralistas del pueblo tienden a retorcerlo para convertirlo en un refrán totalmente distinto que afirma que por el fuego se sabe dónde está el fuego del infierno. No pretendo sugerir que el olor a azufre o el mal y el terror indescriptibles vayan necesariamente unidos a los muertos o a los vivos en este asunto, y tampoco es asunto mío insinuar que el fantasma del pueblo saliera de las regiones subterráneas o que el hijo pródigo del pueblo vaya a terminar allí. Pero igual que dicho personaje, aunque tal vez no sea tan negro como lo pintan, suele ser difícil de blanquear, también me parece difícil que el escéptico logre sellar herméticamente todos los sepulcros blanqueados de un pueblo modélico hasta ocultar incluso la última insinuación que se ha producido a lo largo de la historia de que dichos

espectros a veces escapan de sus sepulcros. Hay una tradición demasiado grande para que no haya un pequeño núcleo de verdad; pero más allá de esa impresión general, que se basa en el sentido común de la humanidad, no tengo ni la voluntad ni el poder de dogmatizar sobre el asunto. Aunque estoy bastante seguro de que cuando tales cosas se emplean meramente como símbolos por el artista, sus figuras emblemáticas deberían tener un mismo estilo decorativo y los sepulcros, por así decirlo, pertenecer a la misma escuela de la arquitectura monumental. Quiero decir con esto que no se deben mezclar los relatos de fantasmas, que son relatos acerca de fantasmas, con los relatos de otros géneros, como los relatos de cadáveres. Ambas cosas están en planos distintos, y uno siempre sufrirá de la presencia del otro. O bien la historia de espíritus será demasiado tenue o la de carne y hueso será demasiado gruesa. Los fantasmas, en suma, pueden vagar por la vida real si les apetece, porque la realidad supera a la ficción, pero en el refinado mundo de la ficción debemos ser un poco más exclusivos y remilgados a la hora de elegir nuestros fantasmas. Deben ser fantasmas familiares en el sentido de que deben ser de buena familia o vivir (igual que hace el viejo y querido mayordomo) con los mejores. Por lo que sé, es posible que una turba de fantasmas se paseen por la historia, pero antes de dejarlos aparecer en algo tan serio como una novela debemos informarnos bien sobre ellos.

Hace poco he releído *El sabueso de los Baskerville*, que es una rareza literaria porque su autor escribió esta novela de misterio desde el punto de vista de un completo materialista y se convirtió después en un ferviente espiritista. Y aquí, más que en ninguna otra parte, se produce esa impresión de la incompatibilidad de ambos tipos de imaginación. No es sólo que las dos explicaciones del sabueso infernal no puedan coexistir como teorías, es que no pueden existir ni siquiera como hipótesis. El detective materialista no puede recurrir al fantasma, ni siquiera como conjetura. No puede incluirlo junto a esas teorías que luego descarta: está obligado a descartarlo desde el primer momento. Debemos partir de la suposición de que un perro no puede ser un demonio, y sin embargo la historia debe estar hechizada, como cualquier otro relato de fantasmas, por un perro demoníaco. Hay pruebas de que sir Arthur Conan Doyle se esforzó más de lo habitual por

ambientar este drama, cayendo incluso en una ambientación de melodrama. Empleó un lienzo mayor, no escatimó esfuerzos para pintar las escenas del paisaje de Dartmoor, entró en detalles topográficos y de geografía física que habrían sido excesivos en las anécdotas argumentativas de Baker Street; todo el cuadro parece desplegarse ante nuestros ojos como un pergamino simbólico y misterioso para sugerir a medias la existencia del perro infernal en el que se nos ha prohibido creer. El resultado es que el sabueso de Baskerville y el sabueso de Baker Street se buscan en dos mundos diferentes y no se puede decir que se persigan, puesto que corren en dos niveles distintos. Ignoro en qué momento de la conversión de Conan Doyle se completó el libro, pero si ya era espiritista debo felicitarle por permitir que Sherlock Holmes siguiera siendo materialista. El mismo autor, escribiendo como espiritista, ofreció después una morbosa descripción de la conversión de un médico materialista al espiritismo.

Pero la diferencia no radica en las diferentes opiniones del autor o del personaje en distintos momentos de sus vidas. La diferencia radica no sólo en que el personaje era un personaje diferente, sino en que también lo era el autor. El médico materialista era un personaje de melodrama, y su conversión al espiritismo fue melodramática. Pero Sherlock Holmes era un personaje de comedia, y no consigo imaginar cómo habría podido interrogar a un fantasma. Dado que posee la inteligencia propia de los personajes de comedia, también tiene la estupidez, o al menos esa especie de imitación, característica de quien jamás habría podido charlar con un fantasma. Por ejemplo, si no recuerdo mal, empieza su repaso a las posibilidades señalando con un desdén muy reconocible, y en realidad muy superficial, que es raro que un perro fantasma deje huellas tan materiales como sus pisadas. Si habitara por un instante en la tradición de los grandes relatos de fantasmas habría dicho que sería raro que un perro fantasma no dejara huellas materiales en el mundo material. Nadie se asustaría de un perro totalmente inmaterial, un perro que fuese puramente metafísico y una abstracción matemática. La fuerza de cualquier relato sobrenatural, como en cualquier creencia sobrenatural, radica en que lo incorpóreo se comunique con lo material. Pero no hay ninguna emoción, ni siquiera en el tronar de la teología, que no posea ese toque de materialización: incluso la historia de

un esqueleto es en cierto modo la historia de la palabra hecha carne, igual que un fantasma no es más que un eco de la resurrección de la carne.

RESEÑA DE «TRENT'S OWN CASE» [«EL CASO DE TRENT»], DE E. C. BENTLEY

En mi opinión, lo más raro de *El caso de Trent*,^[52] la tardía pero deliciosa secuela de la novela de detectives más deliciosa que jamás se haya escrito, es que, aunque todos los críticos se han unido al coro de las alabanzas del estilo del autor y el encanto del protagonista, muchos parecen haber apreciado en último lugar lo que normalmente se aprecia al principio en este tipo de relatos, y es el propio relato. Y aún resulta más extraño que algunos hayan pasado por alto no sólo la clave de la historia, sino el significado del título. Un crítico muy complaciente escribió, por ejemplo, que era muy permisible describir la novela como el caso de Trent, puesto que se trataba de un caso enteramente personal, aceptado por el interés de uno de sus amigos, dando así a entender que el original *El último caso de Trent* lo aceptó profesionalmente a modo de investigación periodística para el periódico de sir James Molloy. Esta misma vaguedad puede encontrarse en muchas frases sobre el significado del título. Pero, sin duda, el título significa exactamente lo que dice, y dice exactamente lo que significa con una precisión que hace que todas esas explicaciones tan elaboradas resulten totalmente innecesarias. Se titula *El caso de Trent*, porque lo es. Y lo es tanto más porque también es su secreto. El detective sabe casi desde la primera página por qué y hacia adónde apunta su caso. Pero como el lector, y al parecer el crítico, no comprenden hasta casi la última página lo que Trent comprendió en la primera, da la impresión de que algunos hayan perdido un poco el hilo de toda la idea y se hayan equivocado al internarse en todas esas complicadas irrelevancias en las que el arte y la habilidad del escritor de laberintos detectivescos han conseguido extraviarlos.

De hecho, dichas irrelevancias no son tan irrelevantes como cabría suponer. El vistazo poético a Touraine y las ricas raíces históricas de la viña de Rabelais no son más que una cortina de humo, si la visión de cosas tan gloriosas puede llamarse así. Hay una intención puramente detectivesca en el cruce del Canal y en la inmersión en ese mar Rojo de los toneles y los grandes reservas de la Galia. Sirve al mismo tiempo para ocultar y mostrar, para registrar sin exageraciones la desesperación del amigo de Trent y para desviar de él las sospechas y, sin embargo, está directamente relacionado con la causa real y oculta. El truco principal y su verdadera explicación, en lo que se refiere a la construcción y, en cierto sentido, al aspecto mecánico de un relato de misterio, llega justo al final y me parece singularmente ingenioso y preciso: un exitoso truco de pantomima que gira en torno a las inesperadas posibilidades de un disfraz.

Pero, por supuesto, tal como han observado muchos comentaristas, hemos aprendido a buscar algo más evocador e incluso artístico en la mera personalidad del detective que también era un artista. La presencia de ánimo de Philip Trent, a la hora de producir ingentes cantidades de poesía con un talento de lo más absurdo, sigue sin duda intacta. Lo único que lamento sobre esta parte de la historia es que esa necesaria irrupción de tías y actrices impide que aparezca más a menudo la señora de Philip Trent, aunque lo haga lo suficiente para darnos a entender que el señor y la señora Trent son tan anticuados como para ser felices juntos. Y es que ella era una de las mejores y más difíciles creaciones del libro anterior. Era un logro que se consigue con mucha menor frecuencia de lo que se cree, incluso en novelas serias dedicadas al matrimonio y no al asesinato: una mujer presentada de tal modo que el lector podía imaginar que un hombre razonable quisiera casarse con ella y no asesinarla.

Pero vuelvo ahora al asunto de que se tienda a pasar por alto el significado del título, o incluso lo que dice. Hay artículos que suelen tildarse de subjetivos porque carecen de sujeto. En una columna tan farragosa como ésta, ya sea por ser personal o impersonal, se considera permisible introducir naderías sobre uno mismo o sobre los demás, siempre que se subraye que son meras naderías. Y puedo señalar al respecto que tengo grandes objeciones a que se pase por alto la clave de una historia o el

sentido más evidente del nombre mismo de la historia. A veces he tenido ocasión de murmurar tímidamente que quienes emprenden la pesada tarea de leer un libro podían leer también la portada. Hay más ejemplos de los que imaginamos de críticos sesudos que resuelven muchos de los problemas de los que trata el libro simplemente descubriendo lo que dice ser.

Así, por ejemplo, ha habido interminables problemas, controversias y teorías hipotéticas sobre un libro de santo Tomás Moro titulado *Utopía*. Los críticos y los polemistas han filtrado y estudiado cada palabra de *Utopía*. La única palabra que parecen haber pasado por alto es la palabra «utopía»; Santo Tomás Moro la escribió en griego, y significa ‘ninguna parte’. Es decir, que santo Tomás Moro escribió en griego exactamente lo que Samuel Butler escribió en inglés cuando escribió la palabra *Erewhon*.^[53] Es evidente que santo Tomás Moro disfrutaba poniendo en la picota a los usureros, negociantes de la guerra y opresores de los pobres que eran la plaga de su época, lo mismo que disfrutaba Samuel Butler al describir una pesadilla de máquinas o una absurda constitución legal en la que la enfermedad era un crimen y el crimen una enfermedad. Pero no deberíamos acusar a Butler de pretender que *Erewhon* fuese la descripción de una sociedad moderna, y, por muchas diferencias que haya entre ambas obras, ninguna de las dos puede considerarse un programa político porque su naturaleza es más bien la de ser liberaciones de la fantasía y una especie de fantasiosas vacaciones de la imaginación.

Por eso he escrito este texto basado en un título más que en un libro, tras descubrir que a veces los títulos se pasan por alto por mucho que se estudien los libros. Es extraño que a mí me ocurriera lo mismo en un asunto relacionado con el señor Bentley, que había creado ya los *Clerihews*,^[54] pero todavía no era el autor de *El último caso de Trent*. En aquellos lejanos días, dediqué al señor Bentley un libro titulado *El hombre que fue Jueves*; era un sinsentido muy melodramático, pero con una especie de idea de fondo, y cuya clave estaba en que describía, primero a un grupo de los últimos defensores del orden luchando contra lo que parecía un mundo dominado por la anarquía, y luego el descubrimiento de que el jefe, tanto de la anarquía como del orden, era una especie de elfo elemental que había dado la impresión de ser un ogro de pantomima. Esta lógica, o delirio, llevó

a muchos a deducir que aquel ser equívoco era una descripción seria de la deidad, y mi obra incluso se ganó el respeto de quienes querían que se describiese a la deidad de ese modo. Pero su error se debía a la misma causa: habían leído el libro, pero no habían leído la portada. En mi caso, es cierto, era cuestión de un subtítulo más que de un título. El libro se titulaba: *El hombre que fue Jueves: pesadilla*. No pretendía describir el mundo real tal como era, o como yo pensaba que era, incluso aunque mis ideas fuesen mucho más confusas de lo que lo son ahora. Lo que pretendía describir era el mundo lleno de dudas descabelladas y desesperanza que los pesimistas describían en la época, con una mínima chispa de esperanza en el doble sentido de la duda. La cuestión se explicaba totalmente en unos versos un tanto rimbombantes que dediqué en la época al señor Bentley, espero que se me excuse por referirme a ellos en esta ocasión como tributo y recuerdo a los viejos tiempos.

PRINCIPIOS DEL RELATO DETECTIVESCO

Veo que la señora Carolyn Wells, la americana que ha producido muchas de nuestras historias de crímenes y misterio, ha escrito a una revista para quejarse de las críticas poco complacientes que hacen de esos libros. Afirma que es evidente que la tarea de reseñar relatos de detectives se asigna a gente a la que disgustan dichos relatos. Asegura, y me parece bastante sensato, que eso es muy poco razonable: los libros de poemas no se encarga de reseñarlos un crítico que odie la poesía, y las novelas tampoco las reseña un rígido moralista que las considere inmorales. Suponiendo que los relatos de misterio tengan derecho a ser reseñados, es obvio que también lo tienen a que lo haga una persona que entienda por qué se escribieron. La señora Wells continúa diciendo que, debido a ese descuido, la naturaleza de la técnica que requieren dichas narraciones nunca se discute como es debido. Por mi parte, estoy de acuerdo con ella en que es un asunto que vale la pena discutir. No hay lectura mejor, ni más seria en sentido estricto, que los escasos pasajes que los grandes críticos han dedicado a esta cuestión literaria, como las disquisiciones de Edgar Allan Poe sobre el análisis al principio del hermoso idilio sobre el simio asesino, los estudios de Andrew Lang sobre el problema de Edwin Drood, o las observaciones de Stevenson sobre la novela policíaca al final de *The Wrecker* [*El destructor*]. Cualquier discusión sensata de ese tipo mostrará pronto que las reglas artísticas están tan presentes en esta forma artística como en cualquier otro arte y que no puede considerarse una objeción el que la gente que puede disfrutarla no sepa criticarla. Lo mismo puede decirse de cualquier canción o novela buenas. Debido a una curiosa confusión, muchos críticos modernos han pasado de la proposición de que una obra maestra puede ser impopular a la proposición de que si no es impopular no puede ser una obra maestra. Es como si dijésemos que, como un hombre inteligente puede tener un

impedimento en el habla, uno no puede ser inteligente si no tartamudea. Toda impopularidad es una especie de oscuridad, y toda oscuridad es un defecto de expresión como el tartamudeo. En cualquier caso, estoy del lado popular: me interesa todo tipo de ficción de misterio, sea buena, mala o indiferente, y estaría dispuesto a hablar de ella con cualquiera menos dotado que la autora de *Vicky Van*.^[55] Y si alguien quiere decir que mis gustos son vulgares, poco artísticos y analfabetos, sólo puedo responder que me alegra ser tan vulgar como Poe, tan poco artístico como Stevenson y tan analfabeto como Andrew Lang.

Es curioso que la técnica de estos relatos no se discuta, porque en ellos la técnica es la clave de todo. Aún más extraño resulta que dichos autores no cuenten con el consejo de los críticos, porque se trata de una de las pocas formas artísticas que admitirían algunos consejos. Y lo más raro de todo es que nadie hable de sus reglas, porque son uno de los pocos ejemplos en los que uno podría saltárselas. El hecho mismo de que la obra no pertenezca al más elevado orden de la creación hace posible tratarla como una cuestión de construcción. Pero, aunque la gente está siempre deseando enseñar a los poetas a tener imaginación, parece que considera inútil tratar de ayudar a quienes idean tramas policíacas en una cuestión de mero ingenio. Hay libros de texto que enseñan a la gente a manufacturar sonetos, como si la visión de coros en ruinas en los que cantan los pájaros, o el remolino de las hojas de la esperanza fallecida y el viento de las alas imperecederas de la muerte^[56] fuesen cosas que pudieran explicarse como un juego de manos. Tenemos monografías que exponen el arte del relato breve, como si el horror que rezuma *La caída de la casa Usher* o la luminosa ironía de *El tesoro de Franchard* fuesen recetas sacadas de un libro de cocina. En cambio, en el caso del único tipo de relato en que, en cierto sentido, pueden aplicarse las estrictas leyes de la lógica, nadie parece molestarse en hacerlo, ni siquiera en preguntarse si se aplican o no en éste o en aquel caso. Nadie ha escrito ese libro que cada día espero ver en los estantes de las librerías titulado *Cómo escribir un relato de detectives*.

Yo mismo no he ido más allá de descubrir cómo no escribir uno. Pero incluso esos fracasos me han permitido vislumbrar cuáles podrían ser dichos consejos. Estoy bastante seguro de un principio preliminar: la clave

de una historia de misterio radica en que el secreto debe ser simple. Todo el relato existe para ese momento de sorpresa que debería ser sólo un momento y no algo que se tarda veinte minutos en explicar y veinticuatro horas en aprender de memoria por miedo a olvidarlo. El mejor modo de asegurarse es formarse una imagen mental de ese momento tan dramático. Imaginar un jardín oscuro en la penumbra, y una voz terrible que grita en la distancia y se acerca más y más por los laberínticos senderos del jardín hasta que las palabras se vuelven terriblemente claras; debe ser un grito que proceda de un personaje siniestro pero familiar en el relato, un desconocido o un criado de quien esperásemos subconscientemente tan desgarradora revelación. Está claro que el grito debe ser algo breve y sencillo como «El mayordomo es su padre», «El archidiácono es Bill el Sanguinario», «El emperador se ha cortado el cuello» o algo por el estilo. Pero parece que muchos novelistas, por lo demás muy ingeniosos, consideran su deber descubrir cuál es la serie de sucesos más improbable y complicada que podrían combinarse para producir un determinado resultado. Dicho resultado será lógico, pero no es emocionante. El criado no puede rasgar el silencio del jardín en penumbra chillando: «Al emperador le han cortado el cuello en las siguientes circunstancias: su Majestad Imperial se disponía a afeitarse cuando se quedó dormido fatigado por las preocupaciones; al principio, el archidiácono trató de completar con espíritu cristiano el afeitado del monarca dormido, pero de pronto se sintió tentado de asesinarlo al recordar las leyes de desamortización, luego se arrepintió tras hacerle un leve rasguño y soltó la navaja en el suelo; el fiel mayordomo, al oír el ruido, irrumpió en la sala y empuñó el arma, pero en la confusión del momento le cortó el cuello al emperador en lugar de cortárselo al archidiácono, por lo que bien está lo que bien acaba y el chico y la chica pueden dejar de albergar mutuas sospechas de asesinato y casarse». Esta explicación, por muy razonable y completa que sea, no puede soltarse como una exclamación, ni puede sonar en el jardín en penumbra como la trompeta del Día del Juicio. Cualquiera que haga el experimento de gritar el párrafo anterior en su propio jardín en penumbra comprenderá las dificultades a las que me refiero. Es justo uno de esos pequeños experimentos técnicos ilustrados con diagramas que incluiría nuestro libro de texto.

Otra verdad por la que se inclinaría, al menos de manera tentativa, dicho libro de texto es que el *roman policier* debería ajustarse al modelo del relato breve más que a la novela. Hay espléndidas excepciones: *La piedra lunar* y una o dos novelas de Gaboriau son grandes obras en ese estilo, igual que lo son, en nuestro tiempo, *El último caso de Trent* del señor Bentley y *Red House of Mystery* [El misterio de la casa roja] del señor Milne. Pero creo que las dificultades de la novela de detectives larga son evidentes, aunque personas muy inteligentes puedan superarlas mediante diversos subterfugios. La principal dificultad radica en que la novela de detectives es, después de todo, un drama de máscaras y no de rostros. Depende más de las personalidades falsas de los protagonistas que de las reales. El autor no puede contarnos lo más interesante de los personajes que más nos atraen hasta el último capítulo. Es un baile de máscaras en el que todo el mundo va disfrazado de otra persona y nadie tiene realmente ningún interés hasta que el reloj da las doce. Eso significa, como he dicho, que no podemos entrar en la psicología, la filosofía, la moral y la religión del caso hasta que hayamos leído el último capítulo. Por lo tanto, creo que es mejor que el último capítulo sea también el primero. La longitud del relato breve es la longitud legítima para este peculiar drama de confusión de los hechos. Una vez dicho y hecho todo, no ha habido una serie mejor de relatos de detectives que la vieja serie de Sherlock Holmes, y aunque el nombre de ese magnífico hechicero se haya extendido por el mundo entero y convertido en la única leyenda del mundo moderno, no creo que a sir Arthur Conan Doyle se le haya agradecido lo suficiente que la escribiera. Como uno más entre muchos millones, ofrezco aquí mi minúsculo homenaje.

EL SECRETO Y LOS FONDOS DEL PARTIDO

Por lo general, de manera instintiva, y en ausencia de alguna razón especial, la humanidad odia pensar que le ocultan algo, es decir, odia pensar que le ocultan algo con éxito. El juego del escondite siempre ha sido un pasatiempo muy popular, pero parte de la base de que el texto de las Escrituras: «Busca y encontrarás» es cierto. La gente normal (cuya capacidad de diversión es gigantesca e inagotable) puede disfrutar mucho con ese juego llamado «esconde el dedal», pero eso es sólo porque en realidad el juego debería llamarse «encuentra el dedal». Supongamos que al final del juego nadie encontrara el dedal y que su paradero siguiera siendo un misterio para siempre: el resultado para los jugadores no sería divertido, sería trágico. El dedal se les aparecería en sueños. Acabarían sus días en el manicomio. El placer reside en el emocionante momento en que pasamos de no saber a saber. Las historias de misterio son muy populares, sobre todo cuando se venden al módico precio de seis peniques, pero sólo lo son porque el autor del misterio siempre acaba revelándolo. Gustan no porque creen un misterio, sino porque acaban destruyéndolo. Nadie tendría valor para publicar un relato de detectives que acabara exactamente igual que empezó. El público londinense se levantaría en armas. Nadie osaría publicar un relato de detectives en el que no detectara nada.

Hay tres grandes cosas en las que la sabiduría humana tolera el secreto. La primera es el caso que acabo de citar, el del juego del escondite, o la novela policíaca, en los que lo tolera sólo para poder destruirlo después. El autor inventa un minucioso secreto respecto a cómo murió asesinado el obispo, sólo para proclamar a los cuatro vientos la buena nueva de que quien lo asesinó fue la institutriz. En ese caso, si se valora la ignorancia es sólo porque ser ignorante es la preparación mejor y más pura para recibir las horribles revelaciones de la vida de la alta sociedad. Del mismo modo,

ser agnóstico es a veces la preparación mejor y más pura para recibir las felices revelaciones de san Juan.

Este primer tipo de secreto lo toleramos porque su verdadero objeto no es mantener el secreto sino contarlos. Luego hay un segundo tipo de cosas mucho más importantes que la humanidad también está de acuerdo en ocultar. Son tan importantes que no pueden discutirse aquí. Pero todo el mundo sabrá a lo que me refiero. Acerca de ellas, quisiera observar que, aunque sean en cierto sentido un secreto, también es cierto que son un secreto a voces. Respecto al sexo y otras cuestiones, todos formamos parte de la misma hermandad disciplinada, pero libre. Se nos pide que guardemos silencio sobre esas cosas, pero no se nos pide que las ignoremos. Al contrario, el argumento humano fundamental va exactamente en la dirección opuesta: es lo más normal y también lo que más se oculta. Puesto que todos sabemos que existe, no hay necesidad de decir que está ahí.

Luego hay una tercera clase de cosas en la que la civilización tolera el secreto y rechaza cualquier tipo de investigación o explicación. Son cosas que no necesitan explicación porque no se pueden explicar, cosas demasiado volátiles, instintivas o intangibles: los caprichos, los impulsos repentinos y los prejuicios más inocentes. No se le debe preguntar a nadie por qué es tan parlanchín o taciturno por la sencilla razón de que desconoce la respuesta. A nadie se le pregunta (ni siquiera en Alemania) por qué anda deprisa o despacio, pues no sabría qué responder. La gente debe escoger el camino que le plazca al pasear por el bosque y hacer lo que le apetezca en vacaciones. Y la razón es ésta: que no tiene ninguna razón de peso, sino más bien una de muy poco peso, una sensación vaga que no sabría explicar a la policía y que la súbita aparición de un policía entre los arbustos podría echar a perder. Debe actuar por impulso, porque el impulso carece de importancia y tal vez no vuelva a sentirlo nunca. Si se quiere, podría decirse que debe actuar por impulso porque no requiere pararse a pensar un momento. Todos esos caprichos deberían ser privados, y ni siquiera los fabianos han propuesto interferir en ellos.

Estas dos últimas semanas, los periódicos han estado repletos de comentarios sobre la cuestión del secreto de ciertos aspectos de nuestra política financiera, y en particular sobre el problema de los fondos de los

partidos. Algunos periódicos no han entendido lo más mínimo de qué trata la discusión. Han insistido en que los parlamentarios irlandeses y laboristas también están bajo sospecha y tal vez incluso más. La base de tan desquiciado argumento, si se considera con paciencia, parece reducirse a esto: que los parlamentarios laboristas e irlandeses cobran por lo que hacen. Por lo que sé, todas las personas de este planeta cobran por lo que hacen, y la única diferencia es que algunos lo hacen como los parlamentarios irlandeses. No concibo que nadie pueda pensar en alguien capaz de defender la propuesta de que la gente no cobre por lo que hace. En realidad, la cosa es muy sencilla, pues todos sabemos que hay dinero que se paga honradamente y otro que se paga de forma deshonesta; el sentido común más elemental nos hace mirar con indiferencia el dinero que se paga en mitad de Ludgate Circus y considerar con suspicacia el dinero que no se paga a menos que esté metido en una caja o en una lavadora. En suma, es una estupidez suponer que alguien pueda discutir siquiera la conveniencia de que haya fondos. Lo único que no pueden discutir ni los más tontos es que se oculten esos fondos. Por lo tanto, la cuestión se reduce a considerar si la ocultación de las transacciones políticas de dinero, como la compra de títulos o el pago de los gastos electorales, es un ocultamiento que se incluya en alguna de las tres categorías antes citadas y en las que la costumbre y el instinto humanos toleran el secreto. «He mencionado tres tipos de secretos que son humanos y definibles. Me pregunto si esta institución puede ser defendida mediante alguno de ellos».

La cuestión es si el secreto político entra en alguna de las categorías que pueden llamarse legítimas. En líneas generales, hemos dividido los secretos legítimos en tres clases. En primer lugar, está el secreto que se guarda para poder revelarlo después, como ocurre en las novelas de detectives; en segundo, el secreto que se guarda porque todo el mundo lo sabe, como sucede con el sexo; y por último, el secreto que se guarda porque es demasiado vago y delicado para explicarlo, como la elección de un sendero en un paseo por el campo. ¿Incluye alguna de estas grandes categorías humanas un caso como el secreto de las finanzas políticas o de partido? Parecería absurdo, incluso deliciosamente absurdo, pretender que es así. No se me ocurre una fantasía más encantadora y descabellada que sugerir que

los políticos tienen secretos políticos sólo para poder hacer revelaciones políticas. Como si un lord fingiera haber merecido su título para poder declarar dramáticamente con un grito de desdén y alegría que en realidad lo había comprado. O un *baronet* fingiera merecer su título para hacer más exquisito y sorprendente el hecho histórico de que en realidad no lo merecía. Sin duda, esto parece muy improbable, y no resulta creíble que nuestros estadistas se estén reservando para la emoción del arrepentimiento en el lecho de muerte. El escritor de novelas policíacas hace que alguien sea un duque sólo para aplastarlo con la acusación de robo. Pero sería descabellado pensar que el primer ministro nombra duque a alguien sólo para aplastarlo con la acusación de aceptar sobornos. No, me temo que debemos descartar la teoría detectivesca del secreto de los fondos políticos.

Tampoco puede decirse que la cosa se explique por ese segundo tipo de secreto que es tan secreto que resulta imposible discutirlo en público. Si se observa cierta decencia sobre determinados asuntos humanos primarios es porque todo el mundo los conoce. Pero la decencia relativa a las contribuciones, las compras y los títulos no se observa porque hasta el más común de los mortales sepa lo que está pasando, se observa porque el común de los mortales no sabe lo que ocurre. El velo del decoro oculta formas de proceder normales, pero nadie dirá que dejarse sobornar es un proceder normal.

Y si aplicamos la tercera categoría a esta cuestión del secreto político, el caso aún resulta más evidente y casi divertido. Sin duda, nadie dirá que la compra de títulos y otras cosas parecidas se mantiene en secreto porque son cosas tan frívolas, impulsivas y carentes de importancia que deben estar sometidas sólo al capricho individual. Un niño ve una flor y por primera vez siente el impulso de arrancarla. Pero nadie dirá que un cervecero ve una corona y por primera vez decide ser un lord. El impulso del niño no es preciso explicárselo a la policía, por la sencilla razón de que no podría explicárselo a nadie. Pero ¿de verdad hay quien crea que las laboriosas ambiciones políticas de los comerciantes modernos poseen ese mismo carácter volátil e incommunicable? Un hombre sentado en la playa puede lanzar piedras al mar sin tener ninguna razón para hacerlo. Pero ¿de verdad cree alguien que el cervecero arroja bolsas repletas de dinero en los fondos

del partido sin ningún motivo? Esta teoría del secreto del dinero político también debemos descartarla y, con ella, las otras dos posibles excusas. Este secreto no puede justificarse como una broma emocionante, ni como parte de una hermandad, ni como un capricho personal indescriptible. Lo cierto es que viola extrañamente las tres condiciones al mismo tiempo. No se oculta para poder revelarlo; se oculta para ocultarlo. No se mantiene en secreto porque sea un secreto común a toda la humanidad, sino para que la humanidad no llegue a saberlo nunca. Y no se calla porque sea demasiado frívolo para contarlo, sino porque es demasiado importante para que pueda contarse. En suma, nos enfrentamos al fenómeno político real, y tal vez raro, de un gobierno oculto. Tenemos una doctrina exotérica y esotérica. Inglaterra se gobierna con un jesuitismo que no ejercen los jesuitas.

SHERLOCK HOLMES Y LOS MERODEADORES NOCTURNOS^[57]

Todos tuvimos ocasión de alegrarnos del regreso de Sherlock Holmes cuando lo creíamos muerto; y supongo que pronto nos alegrará su regreso incluso ahora que sabemos que lo está. Sir Arthur Conan Doyle, en su vasta cruzada a favor del espiritismo, debería entretenernos con una comedia en la que Holmes ejerciera de espíritu y Watson de médium. Pero, de momento, tengo otro uso para el gran detective que no tiene que ver con el lado psíquico del asunto. No obstante, diré de pasada que en éste, como en otros muchos casos, estoy de acuerdo con su autoridad acerca de dónde debe trazarse la línea que separa el bien del mal, aunque tengo la desdicha de considerar bueno lo que él considera malo y malo lo que él considera bueno. Sir Arthur explica que le gustaría llevar el espiritismo a un plano de idealismo más solemne y elevado, y que está de acuerdo con sus críticos en que los trucos con las mesas y las sillas son grotescos y vulgares. Creo que eso es bastante cierto si se le da la vuelta igual que a la mesa. No me molesta la parte grotesca y vulgar del espiritismo; a lo que le pongo objeciones es a la parte más solemne y elevada. Después de todo, un milagro es un milagro y significa algo: que el materialismo es absurdo. Pero no es cierto que un mensaje sea siempre un mensaje, y en ocasiones sólo significa que el espiritismo también es absurdo. Si la mesa en la que estoy escribiendo desplegara unas alas y saliera volando por la ventana tal vez arrastrándome con ella, el incidente despertaría en mí un interés inteligente rayano en la sorpresa. Pero si la pluma con la que escribo empezase a garabatear cosas como las que he visto escribir en algunas sesiones de espiritismo, si empezara a decir que todo forma parte de la pureza y la paz universales y demás pamplinas, no sólo me enfadaría sino que me aburriría. Si un gran hombre como el difunto sir William Crookes^[58] dice que una mesa ha subido andando las escaleras, la noticia me impresionará; en

cambio, no lo hará una noticia llegada de no se sabe dónde que asegure que todos los hombres suben constantemente unas escaleras de caracol espirituales, que parecen tan mecánicas y aburridas como las de la estación de Charing Cross. Además, incluso un espíritu benévolo podría lanzar los muebles por la ventana para divertirse, pero dudo que nadie más que un demonio recién salido del infierno pudiera decir que todo forma parte de la pureza y la paz universales.

Pero estoy extrayendo de los artículos espiritistas una idea que nada tiene que ver con el espiritismo. En una reciente contribución a *Nash Magazine*, sir Arthur Conan Doyle observa con mucho acierto que el mundo moderno es malvado y fatigoso y está necesitado de una religión; y proporciona ejemplos de sus más típicas y terribles corruptelas. Tal vez sea natural que vuelva al caso del Congo y hable de ello con un acaloramiento que recuerda los días en que Morel^[59] y Casement^[60] todavía gozaban de algún crédito en este país. Desde entonces hemos tenido ocasión de juzgar la actitud real de un hombre como Morel, en el caso más palmario de injusticia del que ha sido testigo el mundo. Era al mismo tiempo una réplica y una inversión de la posición expresada en el credo del pío editor, y podría expresarse en un lenguaje similar.

Creo en la causa de la libertad,
pues los trópicos están lejos;
pero que los belgas estén en las garras de Prusia
es cuestión mucho menos tentadora.
Bien está criticar a un rey extranjero
para excitar los rigores de la capilla,
pero la libertad es algo
que sólo debemos a los negros.

Por supuesto, hizo una llamativa denuncia del difunto rey Leopoldo de la que sólo diré que si la hubiese hecho un belga en su país y en vida del rey habría sido muy apropiada y valiente, pero el examen paralelo consiste en comprobar cuánta verdad dijeron los periodistas británicos de los reyes británicos en su época y en su país, y que, hasta que no podamos aprobarlo,

tales denuncias no nos benefician mucho. Pero lo que me interesa ahora del asunto es esto: sir Arthur piensa que es correcto decir algo sobre las corruptelas británicas y pasa del Congo al Putumayo,^[61] aunque con menos insistencia, pues incluso los británicos más honrados atacan con menos insistencia a los capitalistas británicos. Afirma que nuestros capitalistas no cometieron directamente ninguna crueldad, pero sí tuvieron una actitud irresponsable y cruel. Pero lo que me sorprende es que sir Arthur, siendo como es tan aficionado a tales protestas e indagaciones, haya tenido que irse tan lejos de su casa hasta los bosques de Sudamérica.

Sir Arthur Conan Doyle es irlandés, y, si no recuerdo mal, en su propio país ha ocurrido un crimen, o una serie de crímenes, pasmosos y casi increíbles que merecerían más que ninguna otra cosa en el mundo la atención de Sherlock Holmes en la ficción o de Conan Doyle en la realidad. Siempre será un tributo al autor de Sherlock Holmes el que hiciera, en esa misma época, una obra tan buena en la realidad. Escribió un admirable alegato en defensa de Adolf Beck y de Oscar Slater;^[62] y este último y más difícil caso ocurrió en un momento, me alegra decirlo, en que pudo recibir apoyo, al menos de este periódico. También tuvo que ver, si no recuerdo mal, con lo opuesto a un error judicial en un caso de mutilación del ganado. Y todo esto, aunque hable a su favor, hace que resulte tanto más extraño que no empleara su talento en su país natal en un misterio que tenía las dimensiones de una monstruosidad y que implicaba, si recuerdo bien, un asunto de mutilación de ganado. En cualquier caso, estaba relacionado con unos merodeadores nocturnos acusados de algo tan prosaico como cortarles la cola a las vacas. Ya imagino a Sherlock Holmes inmerso en esa investigación inspeccionando con mirada penetrante la pezuña partida de una vaca siniestra y sospechosa, y al doctor Watson siempre detrás de él como la cola de una vaca. Imagino a Holmes apuntando de forma levemente insinuante que él mismo había escrito una breve monografía sobre las colas de las vacas, con diagramas y tablas que solucionaban el problema tradicional de cuántas colas de vaca harían falta para llegar a la luna, una cuestión de extraordinario interés para los merodeadores nocturnos. Y aún lo imagino más diciendo, tras encender la pipa y ponerse el batín en Baker Street: «Un problema notable, Watson. En algunos

detalles, tal vez sea más singular que cualquiera de los que ha tenido usted la bondad de ofrecerme. No creo que ni siquiera *El misterio de los pantalones anchos* o el singular caso del *Mondadientes radiactivo* ofrecieran características más extrañas y misteriosas». Si la famosa pareja hubiese investigado realmente el crimen irlandés que tengo en mente, habrían descubierto una historia que, considerada meramente como un relato de detectives, es con mucho la más dramática y terrible de los tiempos modernos. Como en casi cualquier otra historia de misterio, el crimen habría acabado conduciéndolos a alguien cuyas responsabilidades y posición social estarían muy por encima de las de cualquiera de los sospechosos. Como en algunas historias de las más emocionantes, el caso conduciría al detective que estaba investigándolo. Pues si hubiesen inspeccionado realmente las huellas de los campesinos inculcados con una lupa, habrían descubierto que las huellas eran en realidad de las botas de un policía. Y las botas de un policía son algo que hasta el propio Watson sabría reconocer.

Ya he contado antes la sorprendente historia del sargento Sheridan y volveré a contarla muchas veces. Casi ningún inglés la conoce, y seguiré contándola con la esperanza de que algún día todos acaben haciéndolo. Debería encabezar por mérito propio todas las recopilaciones de *causes célèbres*, todos los libros sobre grandes criminales y todas las antologías sobre misterios históricos. Sin embargo, no aparece en ninguno de ellos. Y no lo está porque a la plutocracia británica moderna no le interesa que se descubran unos errores judiciales terribles que podrían encontrarse muy cerca y sin necesidad de ir al Putumayo. En un lugar mucho más apropiado para los Doyle llamado Irlanda, un poderoso funcionario británico llamado Sheridan ha obtenido grandes éxitos al servicio del Imperio al condenar a una serie de irlandeses pobres por crímenes agrarios. Después se descubrió que el citado funcionario británico había cometido él mismo todos y cada uno de los crímenes y, con mucha previsión, había cometido perjurio para meter en prisión a personas inocentes, una de las cuales acabó perdiendo la razón. Cualquiera que no conozca la historia querrá saber qué castigo se impuso a semejante monstruo neroniano. Se lo diré: se marchó del país, como un extranjero distinguido y con los gastos pagados, igual que si

hubiese estado dictando una serie de instructivas conferencias, y ahora probablemente viva con muchas más comodidades que cualquier otro policía que haya cumplido con su deber. Desafío a cualquiera a negarle un lugar en nuestra literatura sobre los grandes criminales. Charles Peace^[63] escapó muchas veces antes de ser condenado; Sheridan escapó después de que lo condenaran. Jack el Destripador se libró porque nunca llegaron a descubrirlo; a Sheridan lo descubrieron y aun así se libró. Pero, repito, el asunto sólo por dos razones. En primer lugar, porque podemos llamar al gobierno de Irlanda lo que queramos: podemos llamarlo Unión, aunque esté desunido; podemos hablar de su ascendencia protestante, pese a que nosotros ya no seamos protestantes; o aludir al señorío teutónico, a pesar de que nos avergüence ser teutones. Pero es lo que es, y lo demás es pura palabrería. Y en segundo lugar, porque un investigador irlandés de las mutilaciones del ganado que pasa por alto a la vaca irlandesa corre el peligro de no coger el toro por los cuernos.^[64]

SOBRE LAS NOVELAS POLICÍACAS

Me parece estupendo que los estudiosos dedicados a esa ciencia emitan boletines periódicos sobre el estado de la novela de detectives y las fases que haya podido alcanzar en su supuesto declive o progreso. Algunos sostienen que las posibilidades de la novela detectivesca no tardarán en agotarse. En su opinión, las diversas formas de matar a un hombre son limitadas, o al menos lo es el número de personas que pueden ser asesinadas de un modo creíble y plausible. Aunque, sin duda, se trata de un punto de vista exageradamente sombrío y pesimista. Otros sostienen que la novela policíaca progresará y evolucionará, pero el caso es que, si lo hace, acabará convirtiéndose en otra cosa, y ese tipo de evolución siempre me ha parecido una forma de extinción. Parecen pensar que llegará a ser tan perfecta que dejará de existir y fenecerá de puro buena, igual que le pasó al niño del coro. Lo que antes se conocía como novela policíaca se convertirá en una novela en la que los problemas serán demasiado sutiles para poder resolverlos con una llamada a la policía. Por mi parte, aunque sé que sobre gustos no hay nada escrito, puedo pasarme muy bien sin la policía, pero no sin los criminales. Y si los escritores modernos van a ignorar la existencia del crimen, igual que muchos ignoran la existencia del pecado, la literatura se volverá más aburrida que nunca.

No obstante, mi único deber, como mero observador de hechos científicos, es señalar algunos de los cambios recientes sufridos por la novela policíaca y que se corresponden, en rasgos generales, con los cambios en la historia social de nuestro tiempo. También me aventuraré, desde mi posición de asesor ético de los jóvenes estudiosos de la sangre y los crímenes, a indicar algunos peligros y desventajas de esas ideas y modalidades criminales tan novedosas. Aunque la sociedad moderna nos haya proporcionado, en cierto sentido, una mayor variedad de crímenes y unas formas de cometerlos desconocidas para nuestros padres y madres, y para los demás asesinos sencillos y familiares de nuestra infancia, tanto

incremento y tanta variedad no implican sólo ventajas para el artista en el asesinato. Hay muchos aspectos, en ésta y en otras artes de la vida, en los que la apariencia moderna de libertad resulta equívoca. Muchas familias felices, que se enorgullecen inocentemente de tener un tío a quien ahorcaron en los tranquilos días victorianos, descubrirían que la carrera de su pariente podría convertirse en una historia mucho mejor que algunos de esos amplios y laxos estudios sobre una vida descarriada, en los que hay tantos vicios nuevos que ocultan el rastro del antiguo crimen.

Por ello estableceré antes de nada la premisa de que las personas implicadas en un misterio criminal verdaderamente sanguinario deben ser buenas personas. Incluso las más sanguinarias deberían serlo, o aparentarlo. Pues bien, muchos de los mejores escritores modernos de este género literario han fracasado en parte por no observar esta máxima. Parten de otra que en sí misma también es muy sensata. Empiezan con la razonabilísima idea de proporcionar al lector un amplio abanico de sospechosos sobre los que pueda cernerse la imaginación antes de abatirse (si es que en algún momento llega a hacerlo) sobre el verdadero culpable. Por desgracia, es justamente en eso en lo que la laxitud de los modales modernos, por no decir de la moral moderna, interviene para estropear el efecto. El escritor empieza con alguien que hace eso que (según creo) se conoce como dar una fiesta, como paso previo a otro acto de naturaleza más privada que consiste en dar matarile, arrojándolo por la ventana o a un pozo, a uno de los invitados. Todo empieza en un ambiente más bien acalorado de cócteles y con un ocasional tufillo de cocaína. Y la encantadora libertad y variedad de semejante grupo social, en estos días, permite al autor abarrotar el salón con toda clase de personas que, en las historias más clásicas, sólo podrían ser fugados de Dartmoor o huidos de Botany Bay.^[65] Los principales adornos de esos salones aristocráticos son evidentes, no sólo por tratarse de un hatajo de sinvergüenzas sino por su aspecto de criminales. En suma, los sospechosos son tan sospechosos que tendemos a considerarlos culpables, no necesariamente del crimen en cuestión, sino de otro medio centenar.

Pero este método de extender las sospechas a un amplio número de personajes tiene una desventaja muy clara. Podemos resumirla en pocas palabras: casos así pueden levantar sospechas, pero no producir sorpresa.

La función de una novela policíaca es sorprender. Pero estos personajes modernos son demasiado chocantes para que puedan sorprendernos. Esos dudosos drogadictos y traficantes de drogas, esos protagonistas de terribles escándalos en el pasado, esos vividores tienen un toque de mansedumbre. Poseen un elemento en común que hace que cualquier final resulte blando. Y es que nadie se sorprenderá lo más mínimo de saber que uno de ellos —o todos— ha cometido el crimen. Es cierto que, en algunos de los mejores *roman policiers* recientes, esta caterva de jueguistas se introduce no para condenar a ninguno de ellos, sino para distraer la atención de alguna persona aparentemente más convencional que es quien acaba siendo culpable. Pero se trata de un método equivocado: incluso en el mejor de los casos, una pizca de culpabilidad resulta emocionante, pero la apuesta segura de que algunas de esas perlas sociales son capaces de ser ladrones o matones no lo es. Si lo que queremos son emociones, sólo podemos encontrarlas en el virtuoso hogar victoriano, cuando descubrimos que quien le cortó el cuello a la abuela fue el coadjutor o la correctísima institutriz de los niños. Incluso el amor de las novelas de asesinatos, igual que la moral y otras tendencias religiosas, conducen al hogar y a la vida sencilla.

Creo que hay otro punto débil, que aparece incluso en las mejores novelas policíacas. Tiene que ver también con algunos recientes cambios sociales y con la moda científica del psicoanálisis, que es más una moda que una ciencia, y con cierta interpretación mecanicista o materialista de los intereses humanos que a menudo la acompaña. Me refiero al procedimiento de distraer la atención del verdadero asesino haciendo que las sospechas caigan sobre él al principio y no sólo al final. Por lo general, adopta la forma de una aparente denuncia o confesión, primero descartada por imposible y de la que acaba descubriéndose que era posible gracias a alguna habilidad insospechada. A menudo la primera acusación se descarta mediante alguno de los dogmas de la nueva psicología. El coadjutor, pongamos por caso, confiesa que saltó una tapia increíblemente alta para asesinar a la abuelita, y el profesor de psicología (de ojos penetrantes) apunta que la formación teológica del coadjutor ha reprimido su libido en lugar de liberarla en forma de robo con escalo, por lo que en realidad ha soñado que saltaba una tapia muy alta, o tal vez la altura simbolizara la

levitación y el ascenso a los cielos; se trata de una ciencia acomodaticia. Luego, cuando pensamos que el coadjutor está libre de toda sospecha, nos alivia descubrir en el último capítulo que, después de todo, él es el criminal; tanto él como el autor habían ocultado hasta ese momento el hecho de que el coadjutor era campeón internacional de salto de altura y había escondido una pértiga junto a las de las barcas.

Dicho método, una vez más, resulta muy ingenioso y persigue el loable y legítimo objetivo de desviar la luz del culpable hacia el inocente. Sin embargo, creo que fracasa en el intento y lo hace por un motivo concreto. Se trata de un error materialista que consiste en suponer que nuestro interés por la trama es puramente mecánico, cuando, en realidad, es de índole moral. El arte nunca es amoral, aunque pueda ser inmoral, o, lo que viene a ser lo mismo, moral, pero con una moralidad equivocada. La única emoción, incluso de una vulgar novela de crímenes, tiene que ver con la conciencia y la voluntad, e implica descubrir que las personas son mejores o peores de lo que parecen y que lo son por propia elección. Por lo tanto, el hecho de que alguien se las arreglara para hacer algo muy difícil nunca será tan emocionante como el hecho de que quisiera hacerlo. En esos casos ya hemos considerado al criminal como criminal, y sólo se nos pide que lo consideremos también hábil, ingenioso o inteligente. El efecto es siempre una especie de jarro de agua fría: un anticlímax. Lo digo con pesar, pues se produce en alguna de las mejores novelas de misterio que conozco. Pero, aunque el libro sea de los mejores, no dejo de tener la sensación de que la última página es la peor, cuando debería ser la mejor.

He advertido en que en algunas de esas historias de crímenes, antes tan alegres, ingenuas y refrescantes, empieza a adoptarse un hosco y moderno realismo. Antes los relatos de detectives eran casi un arte amoral, y por lo tanto el único que se las arreglaba para seguir siendo casi moral. Pero la sombra de la prisión —o, peor aún, la del reformatorio y la clínica psicológica— empieza a cernerse sobre el adolescente y el carnicero. Se nos proporcionan detalladas descripciones de deprimentes interiores domésticos, como si se nos preguntara si una esposa tan meticulosa al lavar los platos, quitar el polvo o hacer la limpieza primaveral no debe por fuerza asesinar o ser asesinada. Eso está muy bien, pero déjeseme indicar al

sanguinario sofista que también puede dársele la vuelta al argumento. Si es cierto que una esposa descarriada puede empezar lavando los platos y acabar sufriendo una serie de molestas consecuencias, incluida una muerte violenta, también es cierto que podría empezar recurriendo al asesinato como un utensilio doméstico más, y emplear la muerte violenta como una solución práctica y sencilla, y luego acabar teniendo que lavar la sangre.

No se me ocurre ejemplo más tétrico de este tipo de tragedia que el de la pobre lady Macbeth. Tal vez tuviese sus defectos, pero no se la puede acusar de tener un gusto arraigado o innato por la higiene. Cuando era joven e inocente, su imaginación parece haber estado muy poco contaminada por la imagen impura del jabón. Incluso dudaría a la hora de acusarla de hacer la limpieza de primavera en el sentido serio, antisocial y pecaminoso del término. En cualquier caso, varios pájaros muy diferentes parecen haber anidado en la entrada principal de los salones, y eso parece indicar que una vez fue humana y más interesada en la cría primaveral que en la limpieza primaveral. Por desdicha, como muchas otras personas que vivieron en esas épocas oscuras, bárbaras, ignorantes y feroces, tenía muchas ideas modernas. Pretendía sobre todo observar las dos ideas modernas más brillantes y filosóficas: en primer lugar, que a menudo es conveniente obrar mal; y, en segundo, que siempre que se hace necesario obrar mal termina siendo para bien. Iluminada por esos dos faros científicos del siglo xx, mientras se abría paso a tientas entre los árboles desnudos y los pilares de piedra de la Alta Edad Media, a lady Macbeth le pareció muy sencillo y expeditivo asesinar a un anciano caballero con pocas posibilidades de supervivencia y ofrecer su propio talento al mundo en calidad de reina. Nada más natural: a aquellos de nosotros que estemos familiarizados con la moral de las novelas modernas nos resultará tan obvio que casi nos parecerá aburrido. Y, no obstante, ¡qué dificultades entrañaba!

Sobre esa mujer condenada y devota, que no hizo nada, salvo cometer un pequeño asesinato, que en aquel momento no le pareció gran cosa (como dice De Quincey), se abatió desde el cielo el diluvio y la mortífera maldición de la limpieza. Ella, que jamás había conocido nada tan malsano, se vio torturada por la horrible necesidad de lavarse las manos, y perseguida por unas furias que parecían haber adoptado la forma de representantes de

distintas marcas de jabón. Las ambiciones del ama de casa que al moralista moderno le parecen un motivo tan evidente para asesinar, se exageraron en su caso a consecuencia del asesinato. La peor maldición para la asesina fue querer lavar no el lunes, sino a medianoche; querer hacer la limpieza primaveral, no en primavera, sino en mitad de la noche. ¿Quién dirá ahora que un asesinato o dos carecen de importancia, cuando pueden hacer que una asesina se vuelva tan higiénica?

Las inteligencias más siniestras podrían nublarse por la indigna y oscura sospecha de que las opiniones aquí discutidas no son del todo serias, pero algunos de los moralistas modernos que favorecen el asesinato y otras soluciones sencillas de las dificultades sociales hablan con una seriedad que ninguna sátira podría simular. E incluso mis leves prejuicios respecto a sus desventajas no carecen de cierta sinceridad. Ciertamente no me gusta esa religión de las abluciones que siempre ha sido en realidad la religión de los fariseos; incluso aunque se disfrace de la religión de los anglosajones o de la religión de los vigorosos cristianos. Me he burlado de ella cuando se seguía ciegamente, aunque he vivido lo bastante para ver cómo la denigraban por ser la religión de los *sahibs* o de los alumnos de colegios privados. Y sé que, en su forma doméstica, a veces puede conducir a un puritanismo que está muy próximo al fariseísmo. Pero, aun así, sigo considerándola más como el síntoma de un mal social que como una causa necesaria para justificar el crimen social. La señorita Miggs^[66] organiza tanto escándalo por una mancha de grasa como lady Macbeth por una mancha de sangre, pero deducir de eso que haya que asesinar a la señorita Miggs, que lady Macbeth debía asesinar a Duncan o que debemos asesinar a cualquiera que nos resulte molesto es una de esas conclusiones ambiguas e insidiosas que empiezan a aparecer de forma más o menos tímida en muchas de las tragedias publicadas en nuestros días, y me gustaría elevar mis quejas contra semejante fatalismo antes de que se vuelva más explícito. Por supuesto, no es más que la consecuencia lógica, aplicada al problema del asesinato, de algo que se aplica por doquier al problema del matrimonio. La teoría de que no hay una solución intolerable para una dificultad, sino tan sólo una intolerable aceptación de dicha dificultad. La teoría de que no hay nada más insoportable que tener que soportar algo. Es interesante ver

con qué rapidez y discreción ese espíritu ético empieza a calar en otros campos del pensamiento. Ciertamente me parece menos descabellado decir que la manía por la limpieza es un castigo leve y piadoso por cometer un asesinato, que decir que el asesinato es un castigo justo y razonable para alguien que tiene la manía de la limpieza. Pero, en cualquier caso, protesto contra ese gesto arbitrario de la autoablución y la autoabsolución con que algunos personajes de las novelas modernas rematan la confesión de sus crímenes; como ese débil tirano que trató de combinar los polos opuestos del despotismo y la irresponsabilidad al lavarse las manos después de enviar al inocente a la muerte.

EMPLLEAR LA RAZÓN CORRECTAMENTE

Me alegra ver que acaba de publicarse la traducción de una de las pocas novelas detectivescas de primer orden escritas en los últimos diez o veinte años: me refiero a *El misterio del cuarto amarillo*, de Gustave Leroux. Recuerda los días en que los grandes hombres, como Edgar Allan Poe o Wilkie Collins, condescendían a escribir novelas de detectives. No me refiero a que el libro sea grande en ese sentido, sino a que al menos contiene un importante principio intelectual. Nada podría inducirme a revelar al lector la solución del enigma. Quien desvela la solución de un relato detectivesco es sencillamente un malvado, tanto como quien hace estallar deliberadamente la pompa de jabón de un niño, más aún que Nerón. Desvelar un secreto que debería seguir oculto es el peor de los crímenes, y Dante tuvo mucha razón al hacer que el círculo más bajo del infierno fuese el de los traidores. Supone destruir un placer humano que nunca podrá recobrase, como si alguien le diera un empujoncito en el codo a John Roberts cuando se dispusiese a hacer una excepcional jugada de billar, o le hubiera hundido el cráneo a Milton momentos antes de que escribiese *Lycidas*. No destruiré el placer de quienes leen relatos de detectives por la sencilla razón de que me encuentro entre ellos.

Pero no hay traición alguna en decir lo siguiente: que el triunfante detective del libro basa toda su deducción en lo que él llama «emplear la razón correctamente». La frase, sin duda, está empapada de sensatez francesa. A lo que se refiere, si lo he entendido bien, es a que el mundo está lleno de verdades, medias verdades, probabilidades y posibilidades de distinta validez que señalan en diferentes direcciones. Sin embargo, hay algunos hechos de los que estamos seguros de un modo especial; y, si otros los contradicen, serán éstos los que debemos contrastar, pero no perder el tiempo en confirmar el único hecho del que estamos seguros. En el relato

hay una habitación cerrada y vacía. En el interior se oyen ruidos de lucha, disparos, gritos, y tras echar la puerta abajo se encuentra el cuerpo ensangrentado de una chica. Detrás han quedado pisadas, huellas de manos ensangrentadas, un sombrero y una maza. Como es lógico, los demás investigadores empiezan preguntándose cómo se las arregló el asesino para escapar. El investigador triunfante no sigue esa línea especulativa. Empieza por las dos cosas que sabe con seguridad: que la habitación estaba herméticamente cerrada y que estaba vacía. Es todo lo que contaré de esta interesante novela; no basta para contar la historia, pero sí para desvelar su moraleja.

Ésa es la idea esencial: que cualquier buen argumento se basa en establecer los hechos indiscutibles y en discutir todo lo demás a partir de ahí. Resulta muy útil en muchas discusiones modernas, si se entiende como un principio general. En primer lugar, por supuesto, hay que desprenderse del elemento sobrenatural o demencial. El elemento sobrenatural en los asuntos prácticos siempre se ha considerado (incluso por aquellos que creen en él) excepcional. Si un milagro no es excepcional, ni siquiera es milagroso. Ningún credo sensato enseñó nunca a nadie a esperar otra cosa que lo natural. Por decirlo brevemente, se nos dice que tengamos fe en los milagros, pero que no confiemos en ellos. La alternativa de una manía o un trastorno mental también debemos desecharla. Si se nos ha dicho que no hay serpientes en Islandia y a pesar de eso las vemos, es muy razonable que nos preguntemos si en nuestra vida pasada hemos sufrido de *delirium tremens*. Pero suponiendo que ambas anormalidades, el misterio que está por encima de la humanidad y la locura que está por debajo de ella, queden honradamente descartadas, la línea argumental correcta es creer en lo que uno ve y pensar que nuestras vivencias son ciertas en un sentido más profundo que las cosas que sólo podemos argumentar. Si estoy sentado delante de mi tía en Croydon, podré recibir un telegrama suyo desde Highgate, un periódico podrá anunciar que está participando en la procesión de Highgate, un experto podrá demostrar que es imposible que haya llegado a Croydon a tiempo y un estadístico podrá afirmar que ha contado a todas las tías de Highgate y que no falta ninguna, pero todos esos hechos son pruebas de carácter secundario. Ellos tendrán al experto, pero yo tendré a la

tía. A menos que mi tía sea un demonio, o yo un loco, poseeré el hecho primordial en la discusión.

Ya he indicado que este sencillo principio es útil en relación con muchos problemas modernos. Tómese, por ejemplo, el problema del paro. Es muy habitual encontrar a un próspero caballero que señala a un desdichado muerto de hambre por la calle y dice: «Eso del paro son pamplinas; el otro día ofrecí trabajo a ese hombre y no lo quiso». Tal vez sea cierto, pero siempre se utiliza para demostrar que el hombre no es desdichado. Pero demostrar eso equivale a refutar lo único que se había demostrado. Basta con mirar a ese hombre para decir que, por alguna razón, por culpa de alguien, o de nadie, no ha comido lo suficiente para ser un hombre, o siquiera un animal. Que haya rechazado el empleo es una circunstancia curiosa que debe conciliarse, de ser posible, con el hecho de que necesita dinero. Puede haberlo rechazado porque es un simple, o porque el agotamiento lo ha dejado sin capacidad de elección, o porque la injusticia lo ha empujado a una cólera irracional, o porque es un santo, o porque es un loco, o porque lo persigue una sociedad secreta, o porque su religión le prohíbe trabajar los miércoles. Pero, sea cual sea la explicación, no es que esté alegre y saciado, porque cualquiera puede ver que no es así. Su impotencia puede tener ésta o aquella causa, pero no servirá como defensa del sistema actual de riqueza y pobreza. Por decirlo con los tópicos modernos: no destruye el problema de los parados, sólo les añade el de los inútiles para el trabajo. Pero la clave sigue siendo que la gente debería empezar por lo que puede ver. Uno puede tardar veinte años en averiguar si alguien es honrado, pero no se tarda más que dos segundos en descubrir que está flaco. El argumento del rico es que, como el hombre es un vagabundo, no puede ser honrado y debe de estar gordo en secreto. Ahí es donde radica la falacia. Créanme (y hablo en calidad de experto): es imposible estar gordo en secreto.

He encontrado otro ejemplo en el extremo opuesto de la escala económica. El señor Rockefeller, el famoso millonario, ha escrito un libro acerca de sí mismo. Afirma que los grandes empresarios americanos no están en los negocios por dinero, sino por no sé qué zarandajas, el triunfo u otra filfa parecida. De hecho, tendría mucha mejor opinión de Rockefeller y

de la gente como él si estuviesen en los negocios por dinero. Desear el dinero es mucho más noble que desear el éxito. Desear el dinero puede significar que desees regresar a tu país, o casarte con la mujer a la que amas, o pagar el rescate que exigen por tu padre unos secuestradores. Puede significar algo humano y respetable. Pero desear el éxito significa por fuerza algo inhumano y odioso. Significa por fuerza que uno obtiene un placer abstracto al distanciarse y deshonorar a los demás. No tengo mejor opinión del señor Rockefeller porque en lugar de coleccionar dólares colecciona cabelleras. Pero eso, aunque cierto, no es el comentario más evidente. Lo esencial es que, aunque no sabemos nada del alma del señor Rockefeller, sí sabemos algo de sus ingresos. Mediante enormes esfuerzos ha amasado una fortuna inmensa. El hecho primordial puede explicarse, pero no obviarse.

EL VALOR DE LOS RELATOS DETECTIVESCOS

Al tratar de discernir la verdadera razón psicológica de la popularidad de las historias de detectives, es necesario desembarazarse antes de muchas frases huecas. No es cierto, por ejemplo, que el populacho prefiera la mala a la buena literatura y que acepte los relatos de detectives porque son mala literatura. La mera ausencia de sutileza artística no convierte un libro en popular. La *Guía de ferrocarril de Bradshaw* contiene pocos destellos de comedia psicológica y, sin embargo, nadie la lee en voz alta las noches invernales. Si las novelas de detectives se leen con más fruición que las guías de ferrocarril es sin duda porque son más artísticas. Muchos libros buenos han tenido la suerte de ser populares; muchos libros malos, aún con más suerte, no lo han sido. El problema es que mucha gente no repara en que hay buenos relatos de detectives, y es como si se les hablara de un demonio bueno. Escribir la historia de un robo equivale para ellos a una forma espiritual de cometerlo. En el caso de las personas muy sensibles, es muy natural que así ocurra: hay que admitir que muchas novelas de detectives contienen tantos crímenes como una tragedia de Shakespeare.

No obstante, entre un buen y un mal relato de detectives hay tantas o más diferencias que entre un buen y un mal relato épico. El relato detectivesco no es sólo una forma artística totalmente legítima, sino que tiene claras y auténticas ventajas como agente del bienestar común.

El primer valor esencial de las novelas de detectives radica en que son la primera y única forma de literatura popular en que se expresa la poesía de la vida moderna. La gente vivió entre poderosas montañas y bosques eternos durante siglos, antes de darse cuenta de que eran poéticos; de ello puede deducirse que alguno de nuestros descendientes llegará a ver las chimeneas con una púrpura tan gloriosa como las cimas de las montañas y considerará las farolas tan antiguas y naturales como los mismos árboles.

En esa concepción de la gran ciudad en sí misma como algo salvaje y evidente, el relato detectivesco es una especie de *Ilíada*. Nadie habrá pasado por alto que en dichos relatos el protagonista o el investigador atraviesa Londres con la soledad y la libertad de un príncipe en un cuento sobre el país de los elfos, y que en el curso de ese viaje incalculable el ómnibus adquiere los colores primigenios de un barco fantasma. Las luces de la ciudad empiezan a brillar como los ojos de un ejército de trasgos, puesto que son las guardianas de algún secreto, por crudo que sea, que el escritor conoce y el lector ignora. Cada revuelta de la carretera es como un dedo que señala hacia él, cada descabellado perfil de chimenea parece indicar burlona y absurdamente el significado del misterio.

Esa comprensión de la poesía de Londres no es cuestión baladí. Una ciudad es, hablando con propiedad, incluso más poética que el campo, pues mientras la Naturaleza es un caos de fuerzas inconscientes, una ciudad es un caos de fuerzas conscientes. La corola de una flor o el dibujo de un liquen pueden ser símbolos significativos o no. Pero no hay adoquín en las calles ni ladrillo en las tapias de la ciudad que no sean en realidad un símbolo deliberado, un mensaje de alguien, igual que lo son un telegrama o una tarjeta postal. El callejón más estrecho posee en cada rincón el alma del hombre que lo construyó, que tal vez lleve ya mucho tiempo en la tumba. Cada ladrillo contiene un jeroglífico tan humano como si fuese el ladrillo de un ídolo de Babilonia, cada teja de pizarra es un documento tan educativo como una pizarra llena de sumas y restas. Cualquier cosa que tienda, incluso bajo la descabellada forma de las minucias de Sherlock Holmes, a subrayar estos detalles de la civilización y a recalcar lo insondable del carácter humano en estas tejas y ladrillos es buena. Es bueno que el hombre corriente se acostumbre a mirar con imaginación a diez hombres de la calle, aunque sea sólo por si el undécimo es un famoso ladrón. Podemos soñar con que sea posible otra novela de Londres aún más elevada, en la que las almas de los hombres vivan aventuras aún más extrañas que sus cuerpos, y en la que sea más difícil y emocionante descubrir sus virtudes que sus crímenes. Pero puesto que nuestros grandes autores (con la admirable excepción de Stevenson) han declinado escribir acerca de ese emocionante momento en que los ojos de la gran ciudad, como los ojos de un gato,

empiezan a brillar en la oscuridad, debemos conceder crédito a la literatura popular que, entre el balbuceo de pedantería y refinamiento, declina considerar el presente como prosaico o lo común como vulgar. El arte popular de todas las épocas se ha interesado por los modales y los vestidos contemporáneos; revistió los grupos en torno a la Crucifixión con los ropajes de los gentilhombres florentinos o flamencos. En el siglo pasado los actores distinguidos acostumbraban a representar *Macbeth* con peluca empolvada y gorguera. Cualquiera comprenderá lo lejos que estamos en nuestra época de semejante convicción de la poesía de nuestra propia vida y costumbres si trata de imaginar un cuadro de Alfredo el Grande brindando vestido con bombachos de turista, o una representación de *Hamlet* en la que el príncipe vistiera una levita y una cinta de crepé en el sombrero. Pero ese instinto de la época a mirar atrás, como la mujer de Lot, no podía durar siempre. Por fuerza tenía que surgir una literatura ruda y popular inspirada en las posibilidades novelescas de la ciudad moderna. Ha surgido en los relatos populares de detectives tan ruda y refrescante como en las baladas de Robin Hood.

Hay, no obstante, otra buena labor de los relatos de detectives. Mientras la constante tendencia del viejo Adán es rebelarse contra algo tan universal y automático como la civilización, y predicar la independencia y la rebelión, la novela policíaca tiene siempre presente el hecho de que la civilización en sí misma es la mayor de las independencias y la más novelesca de las rebeliones. Al tratar de los centinelas de los bastiones de la sociedad, tiende a recordarnos que vivimos en un campamento armado luchando contra un mundo caótico, y que los criminales, los hijos del caos, no son más que los traidores entre nosotros. Cuando el detective de una novela policíaca se planta solo y con cierta fatuidad entre los cuchillos y puños de una banda de ladrones, sin duda sirve para recordarnos que es el agente de la justicia social quien es la figura poética y original, mientras que los ladrones y cortabolsas son meros conservadores, plácidos, cósmicos y antiguos que viven felices en la respetabilidad inmemorial de los monos y los lobos. La novela policíaca es, por lo tanto, la novela del hombre. Se basa en el hecho de que la moralidad es la más oscura y atrevida de las conspiraciones. Nos recuerda que ese trabajo policial silencioso e

imperceptible con el que nos regimos y protegemos no es más que una triunfal caballería andante.

¿QUÉ SIGNIFICA «EL HOMBRE QUE FUE JUEVES»?

¿Qué pretendía al escribir el libro? Ahí me han pillado, lo escribí hace mucho tiempo y soy una persona olvidadiza. Hoy mismo he olvidado mi ropa en la oficina de correos. No obstante, tal vez pueda recordarlo.

Sé que pretendía que fuese un relato detectivesco. Probablemente sepan ustedes que la lectura de novelas de detectives es mi pecado secreto y que siempre he querido escribir una. Así que al final, en parte por cumplir ese deseo, y en parte por complacer al señor E. C. Bentley, la escribí. En correspondencia, él me hizo el magnífico cumplido de dedicarme una de las mejores novelas de detectives de la época, *El último caso de Trent*.

No obstante, mi intención era escribir una novela de detectives muy particular. Ya se sabe que lo habitual es que el detective persiga a un ciudadano respetable que lleva sombrero de copa, botines y un paraguas, que contribuye al fondo de protección de los perros salchicha, y al final resulta ser el despiadado asesino de una indefensa lavandera, de una actriz o de una recaudadora de impuestos.

Pues bien, se me ocurrió que sería divertido invertir el proceso y partir de una serie de personajes que aparentasen ser malvados y que, una vez desenmascarados, resultaran ser ciudadanos honrados. Ése es el fundamento de la historia. Y quiero que, a ser posible, acepten ustedes la obra teatral como un relato. Si no es entretenida como tal, no lo será de ningún modo.

Pero es inevitable que una imagen literaria tenga siempre detrás una idea. Y la idea que subyace detrás de esa imagen mía —un relato de detectives puesto patas arriba— era que, a menudo, quienes creemos que luchan por la justicia asestan golpes terribles a máscaras malvadas que ocultan a personas cuyo objetivo es el mismo que el nuestro y que piensan de nosotros lo mismo que nosotros de ellos. La mayoría de la gente, de hecho, está del lado adecuado y simplemente lo oculta.

En cualquier caso, entonces estaba convencido, y sigo estándolo, de que hay gente que se ha puesto del lado del mal, y en mi libro, como en la versión teatral de mi cuñada, hay un personaje, el verdadero anarquista, Lucien [sic] Gregory, que representa a las fuerzas del mal y la desesperanza.

Los bolcheviques, que han hecho otra versión teatral del libro, no lo entendieron. Quiero pensar que no lo hicieron a propósito, pues a los rusos les cuesta mucho entender que alguien pueda reírse de algo en lo que cree.

Al ver que me burlaba de la policía, pensaron que mi único propósito era ridiculizar a las fuerzas de la ley y el orden. Estoy seguro de que, si el señor Norman Macdermott tiene a bien ofrecer una sesión matinal para los detectives de Scotland Yard, no tendrán tan mala opinión de mí.

Habrán notado ustedes que el villano de mi libro —el verdadero anarquista de la historia— es un artista decadente. Era un personaje muy habitual cuando lo escribí. Fue una época perniciosa en la que cualquier modo de vida normal se consideraba ridículo y en la que los jóvenes que pasaban la mayor parte del tiempo bebiendo extraños licores e imaginando pecados aún más extraños renegaban de Dios por no haber creado un universo más acorde con ellos.

Hoy tenemos un pesimismo más noble. Los jóvenes sufrieron muchísimo en la guerra, pues vieron morir a sus amigos. No creo que por eso tengan motivos para dudar de la justicia y la compasión divinas, pero están en una categoría diferente a aquéllos cuyas condenables herejías surgieron tan sólo de la depravación.

Lucien [sic] Gregory era sencillamente despreciable. Los jóvenes pesimistas de hoy no lo son. Pero la fe, la firme creencia en que la mayoría de nosotros estamos en el lado correcto por mucho que luchemos unos con otros en la oscuridad, sigue siendo tan necesaria como siempre.

Me preguntan ustedes quién es el Domingo. Bueno, pueden llamarle la Naturaleza, si quieren. Pero recuerden que, en mi opinión, cuando se le quita la máscara a la Naturaleza, siempre se encuentra detrás a Dios. Toda esa absurda exuberancia de la Naturaleza, sus extrañas bromas, su aparente indiferencia respecto a las necesidades y los sentimientos humanos, no es más que una máscara. Una máscara que los Lucien [sic] Gregory pintan, pero no logran levantar.

Pero tengan en cuenta que, en mi opinión, es bueno que no conozcamos a todos los que nos rodean y que luchemos en la oscuridad mientras tengamos fe en que la mayoría de la gente está de nuestro lado, pues, para ser valiente, el alma del hombre ha de estar sola hasta que por fin lo comprenda todo.

LAS UNIDADES DRAMÁTICAS

Con las antiguas reglas clásicas de la crítica artística se comete una injusticia al no tratarlas como tales. Primero las convertimos en normas policiales, y luego nos quejamos porque lo son. Pero sospecho, con la humildad característica del ignorante, que los cánones artísticos de Aristóteles y otros eran en general mucho más artísticos en el sentido de evocadores. Dejamos que un crítico romántico sea tan dogmático como Ruskin y aun así seguimos teniendo la sensación de que no está siendo tan despótico como Boileau. Si un moderno, como Maeterlinck, afirma que cualquier obra teatral es una puerta abierta al final de un pasadizo vacío, no lo entendemos literalmente, como el cartel que nos indica la salida de emergencia en caso de incendio. Pero si un antiguo, como Horacio, afirma que toda obra teatral exige una puerta cerrada que oculte a Medea mientras asesina a sus hijos, nos parece rígido y formal, como la orden de cerrar las persianas la noche de Zeppelin.^[67] Ignoro hasta qué punto los críticos clásicos se tomaban sus propias normas al pie de la letra, pero estoy casi seguro de que, independientemente de las posibles excepciones marginales, en el fondo de todos ellos late un instinto sincero. La unidad del tiempo y el espacio, es decir, la idea de limitar los personajes y los acontecimientos al marco de unas pocas horas o unos pocos metros, se desprecia por ser una ofensa particularmente artificiosa para el intelecto. Pero estoy convencido de que también es sugerente para la imaginación. Es precisamente en el ambiente artístico, en el que las razones y las normas son tan difíciles de definir, donde esa unificación debería ser más fácil de defender. Ese limitarse a unas pocas escenas y unos cuantos actores encierra algo en sí mismo que satisface a la imaginación y no a la razón. Hay casos en los que puede violarse abiertamente y hay algunas formas artísticas en las que no puede aplicarse. Pero allí donde sí se puede se satisface algo que no es superficial sino más bien subconsciente. Nos revisita algo que es el alma

extraña de los lugares únicos: la sombra de los fantasmas y los dioses del hogar.

Como ocurre siempre con esas cosas, es imposible describirlo cuando tiene éxito y resulta mucho más fácil describir su fracaso cuando no se tiene en cuenta. Así, la obra maestra de Stevenson, *El señor de Ballantrae*, siempre me ha parecido dividida en dos partes: la mejor, que transcurre en los alrededores de Durisdeer y la peor, que vaga por la India y América. La esbelta y siniestra figura de negro de pie junto a la orilla u ocultándose tras el seto me parece surgida de los confines de la tierra. En los capítulos del viaje sólo sirve para mostrar que en los libros infantiles de aventuras un buen villano es un mal héroe. E incluso en el caso de Hamlet soy tan herético que casi parezco clásico; dudo que el exilio en Inglaterra dignifique más que disminuya al prisionero de Dinamarca y no estoy seguro de que consiguiera nada de los piratas que no hubiera podido conseguir de los actores. Estoy convencido de que esa figura de negro, como la otra, produce un sincero aunque intangible efecto trágico cuando —y porque— lo vemos retratado contra el grisáceo y majestuoso trasfondo de la casa de sus antepasados. En una palabra, se trata de lo que el señor J. B. Yeats, el interesante padre del poeta, llama en su excelente libro de ensayos «el drama del hogar». El drama es doméstico, y precisamente por doméstico es dramático.

Podemos decir que la literatura superior es centrípeta mientras, que la inferior es centrífuga. Pero curiosamente esa misma verdad puede encontrarse al estudiar tanto la una como la otra. Lo que es cierto de una obra shakespeariana también lo es de una novelucha de un centavo. La novelucha es tanto peor cuanto más divaga y se extravía con nuevas escenas y nuevos personajes, y es tanto mejor cuando acierta con algo familiar, como un personaje o un hecho ya conocidos pero no comprendidos. Un buen relato de detectives también puede observar las unidades clásicas o ajustarse a las normas. Yo devoro relatos de detectives y me encanta que la daga del coadjutor resulte ser la pista decisiva para resolver la muerte del vicario. Pero hay una cuestión clave para el autor: puede ocultar el crimen del coadjutor, pero no al coadjutor. Me siento estafado cuando en el último capítulo se insinúa por primera vez que el vicario tenía un coadjutor. Me

irrita que el autor se saque de la manga de forma inopinada y tardía a un coadjutor que es un completo desconocido para mí. Y sobre todo me exaspera que ese coadjutor recién llegado resulte ser sólo el brazo ejecutor de una terrible sociedad secreta con ramificaciones de Moscú al Tíbet. Esas complicaciones cosmopolitas constituyen el elemento más aburrido y menos dramático de los ingeniosos relatos del señor Oppenheim o el señor Le Queux y echan a perder por completo la agradable domesticidad de un buen asesinato. Recurrir a espías del otro extremo del mundo en un relato que no habla de ellos desde el principio es tan poco deportivo como convocar a los espíritus de los abismos. La razón es que la variedad es infinita; y lo infinito, como dijo muy bien Coventry Patmore, por lo general está reñido con el arte. Todo el mundo sabe que el universo contiene espías y espectros de sobra para asesinar a un vicario por muy saludable y vigoroso que sea. Lo dramático de la investigación consiste en descubrir cómo pudieron asesinarlo honrada y económicamente, dentro de las unidades clásicas del tiempo y el espacio.

En suma, un buen relato de misterio debería limitar sus círculos como un águila que está a punto de lanzarse en picado. La espiral debería curvarse hacia dentro y no hacia fuera. Y este movimiento hacia dentro se da tanto en los misterios auténticamente poéticos como en las meras mixtificaciones policiales. Pensarán que estoy bromeando si digo que esta idea del lector de novelas de mantener el crimen en familia esconde un significado social muy serio. Parecerá absurdo extraer una moraleja de esa fantasía de lavar los trapos ensangrentados en casa. Cualquiera se preguntará si no he idealizado el hogar sólo como un buen lugar para cometer un asesinato. No lo he hecho, como no he idealizado la Iglesia como una institución en la que los coadjutores pueden asesinar a los vicarios. No obstante este asunto, como otros muchos, es simbólico aunque no sea serio. Y cualquier pega que se le ponga implica una sutil confusión en el magín de muchos respecto al caso del hogar, que ya he tenido ocasión de señalar varias veces. Cuando defendemos la familia no queremos decir con eso que sea una familia pacífica; que mantengamos la conveniencia del matrimonio no significa que sea siempre un matrimonio feliz. A lo que nos referimos es a que se trata del marco de la obra de teatro espiritual, del sitio

donde ocurren las cosas y sobre todo las más importantes. No es tanto el lugar donde un hombre mata a su mujer, como el lugar donde toma la decisión no menos insólita de no matarla. Hay algo de cierto en esa frase cínica que afirma que el matrimonio es un juicio; pero incluso los más cínicos admitirán que un juicio puede acabar en absolución. Y la razón de que la familia desempeñe este papel crucial y protagonista es la misma que hace de la política el único puntal de la libertad. La familia es la prueba última de la libertad, porque es lo único que el hombre libre hace para sí y por decisión propia. Las demás instituciones, tanto si son despóticas como si son democráticas, las han creado otros para él. No hay otra forma de organizar a la humanidad y proporcionarle, no sólo a ella sino a las personas, ese poder y esa dignidad. Si se quiere formular así, no podemos hacer que los hombres sean demócratas a menos que antes los hagamos déspotas. Es decir, la cooperación por el bien común será una mera unanimidad automática parecida a la de los insectos, a no ser que el ciudadano disponga de un ámbito de acción puramente voluntario; a menos que sea no sólo un ciudadano, sino también un rey. En el mundo de la ética, eso se llama libertad; en el de la economía, propiedad; y en el de la estética, necesariamente mucho más vago e indefinible, se bosqueja tenuemente en las viejas unidades dramáticas del tiempo y el espacio. En cualquier caso, es un error considerar dichas reglas artísticas como si fuesen normas morales. Sería un error haberlas considerado como tales y es cuestionable que alguna vez pretendieran serlo. Pero puede afirmarse que, cuando los críticos han sugerido que los cánones clásicos no eran más que un mero barniz superficial, eran ellos quienes pecaban de superficiales. Los artistas modernos habrían hecho mejor en desarrollar con esmero parte de la estética aristotélica, igual que los filósofos medievales se esmeraron en desarrollar la lógica y la ética aristotélicas, pues un estudio más sutil de las unidades del tiempo y el espacio como se bosquejan, por ejemplo, en el teatro griego, podría habernos conducido hacia lo que constituye tal vez el último secreto de toda leyenda y literatura. Podría habernos sugerido por qué los poetas, paganos o no, volvían constantemente a la idea de la felicidad como un lugar para la humanidad como persona. Podría sugerirnos por qué razón el mundo siempre está buscando absolutos que no son

abstracciones, por qué el país de las hadas fue siempre un país, e incluso el superhombre casi un hombre.

ORIGEN DE LOS TEXTOS

SOBRE LA MENTE AUSENTE: Tomado de «Sherlock Holmes», parte II, en *A Handful of Authors*, Londres-Nueva York, Sheed and Ward, 1953, pp. 171-174. «On Absence of Mind», originalmente publicado en el *Daily News*, el 23 de marzo de 1907.

CONSEJOS A LOS ASESINOS LITERARIOS: Tomado de «Advice to Literary Murderers», en *The Tribune*, D. Mackenzie (ed.), Londres-Glasgow, John Horn, 1930, pp. 161-163.

UNAS PÁGINAS DE LA «AUTOBIOGRAFÍA»: G. K. Chesterton, *Autobiografía*, traducción de Olivia de Miguel, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 368-376.

INTRODUCCIÓN A «THE SKELETON KEY» [«LA LLAVE MAESTRA»], DE BERNARD CAPES: Tomado de «Bernard Capes» (re: «The hero as suspect»), en *G. K. C. as M. C.*, Londres, Methuen, 1929, pp. 124-127. Originalmente publicado en Bernard Capes, «Introduction», *The Skeleton Key*, Londres, W. Collins, 1919, pp. v-viii.

EL MEJOR RELATO DE DETECTIVES: Tomado de «The Best Detective Story», *G. K.'s Weekly*, 24 de mayo de 1934, p. 180. Reimpreso en *Detection Medley*, John Rhode (ed.), London, Hutchinson, s. f. [1939], pp. 106-107.

CIVILIZACIÓN Y PROGRESO: [«Civilitation and Progress»] (re: «Good and bad mystery stories»), tomado de *Illustrated London News*, 30 de noviembre de 1912; edición británica del 16 de noviembre de 1912, p. 783. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. XXIX, San Francisco, Ignatius Press, 1988, pp. 395-398.

LOS RELATOS DE DETECTIVES (PREFACIO A «THE WRONG LETTER» [«LA CARTA EQUIVOCADA»], DE WALTER S. MASTERMAN): Tomado de «Detective Stories», en *G. K. C. as M. C.*, Londres, Methuen, 1929, pp. 173-177.

Originalmente publicado en W. S. Masterman, «Prefacio», *The Wrong Letter*, Londres, Methuen, 1926; Nueva York, Dutton, 1926, pp. v-ix.

SOBRE LOS ESCRITORES DE NOVELAS POLICÍACAS: [«Trent's Last Case»], tomado de *Illustrated London News*, 17 de agosto de 1929, p. 280. Reimpreso como «On Detective Stories Writers», en *Come to Think of It*, Londres, Methuen, 1930, pp. 29-33; Nueva York, Dodd Mead, 1931, pp. 33-38.

DETECTIVES Y FICCIONES DETECTIVESCAS: [«Detectives and Detective Fictions»], tomado de *Illustrated London News*, edición estadounidense del 4 de noviembre de 1905, p. 630; anteriormente aparecido en la edición británica de la revista, el 21 de octubre de 1905. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. xxvii, San Francisco, Ignatius Press, 1986, pp. 49-54.

LOS DETECTIVES EN LA FICCIÓN: Tomado de «Sherlock Holmes», parte i, en *A Handful of Authors*, Londres-Nueva York, Sheed and Ward, 1953, pp. 168-171. Originalmente publicado como «Detectives in Fiction», en *The Daily News*, 2 de septiembre de 1901.

EL DETECTIVE DIVINO: Tomado de «The Divine Detective», en *The Daily News*, 20 de febrero de 1909. Reimpreso en *A Miscellany of Men*, Londres, Methuen, 1912, pp. 235-240; Nueva York, Dodd Mead, 1912, pp. 235-240.

LA DOMESTICIDAD DE LOS DETECTIVES: Tomado de «The Domesticity of Detectives», en *The Uses of Diversity*, Londres, Methuen, 1920, pp. 24-29; Nueva York, Dodd Mead, 1921, pp. 34-42.

LAS OBLIGACIONES DE LA POLICÍA: [«Duties of the Police»], tomado de *Illustrated London News*, edición estadounidense del 6 de mayo de 1911, p. 632; anteriormente aparecido en la edición británica, el 22 de abril de 1911. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. xxix, San Francisco, Ignatius Press, 1988, pp. 80-84.

INTRODUCCIÓN A «EL MISTERIO DE EDWIN DROOD», DE CHARLES DICKENS: Tomado de «Introduction to Edwin Drood», *Edwin Drood and Master Humphrey's Clock*, Everyman Library, Londres, J. M. Dent; Nueva York, E. P. Dutton, 1909, pp. vii-xiv. Reimpreso en *Appreciations and*

Criticisms of the Works of Charles Dickens, Londres, J. M. Dent; Nueva York, E. P. Dutton, 1911, pp. 218-228.

ERRORES DE LAS NOVELAS DE DETECTIVES: [«Errors about Detective Stories»], tomado de *Illustrated London News*, 28 de agosto de 1920, p. 312. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. XXXII, San Francisco, Ignatius Press, 1989, pp. 77-81.

CANCIÓN POPULAR: Tomado de «Folk Song» [Inscrito en una copia de *The Secret of Father Brown*, presentando al padre O'Connor], John O'Connor, *Father Brown on Chesterton*, Londres, Frederick Muller, 1937, pp. 115-116. Reimpreso en *Greybeards at Play and Other Comic Verse*, John Sullivan (ed.), Londres, Elek, 1974, p. 90; en *The Chesterton Review*, vol. x, n.º 2, mayo de 1984, p. 134; y en G. K. Chesterton, *Collected Nonsense and Light Verse*, Marie Smith (ed.), Londres, Xanadu, 1987, p. 186.

CÓMO ESCRIBIR UN RELATO DE DETECTIVES: Tomado de «How to Write a Detective Story», *G. K's Weekly*, 17 de octubre de 1925, pp. 112-115. Reimpreso en *The Spice of Life*, Beaconsfield, Darwen Finlayson, 1964, pp. 15-21; Filadelfia, DuFour, 1966, pp. 15-21; y en *The Chesterton Review*, vol. x, n.º 2, mayo de 1984, pp. 111-118.

LA INOCENCIA CRIMINAL: Tomado de «The Innocence of the Criminals» (re: «Legal testimony»), en *Fancies Versus Fads*, Londres, Methuen, 1923, pp. 142-148; Nueva York, Dodd Mead, 1923, pp. 166-173. Originalmente publicado en *The New Witness*, 15 de febrero de 1917.

INTRODUCCIÓN A «A CENTURY OF DETECTIVE STORIES» [«UN SIGLO DE RELATOS DETECTIVESCOS»]: Tomado de «Introduction», en *A Century of Detective Stories*, Londres, Hutchinson, s. f. [1935], pp. 8-10.

PREFACIO A «EL HOMBRE QUE FUE JUEVES» (OBRA DE TEATRO EN TRES ACTOS): [«The Man Who Was Thursday»], tomado de *G. K. C. as M. C.*, Londres, Methuen, 1929, pp. 202-207. Originalmente publicado como «Foreword», en *The Man Who Was Thursday. A Play in Three Acts*, adaptado por Cecil Chesterton y Ralph Neale, Londres, Ernest Benn, 1926, pp. 3-5.

- UNA NUEVA VERSIÓN DE «RICARDO III»: [«A New Version of “Richard III”»] (re: «The essence of the detective story»), tomado de *Illustrated London News*, edición estadounidense del 19 de enero de 1907, p. 80; anteriormente aparecido en la edición británica de la revista, el 5 de enero de 1907. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. XXVII, San Francisco, Ignatius Press, 1986, pp. 375-380.
- LA LECTURA DE NOVELAS: Tomado de «Novel-Reading», en *T. P.'s Weekly*, 7 de abril de 1911. Reimpreso como «Fiction as Food», parte II, en *The Spice of Life*, Beaconsfield, Darwen Finlayson, 1964, pp. 32-36.
- NOTAS SOBRE «EL CASO DONNINGTON»: Tomado de *The Illustrated London News*, 23 de enero de 1926, p. 124.
- EL SECRETO DE LOS RELATOS DE SHERLOCK HOLMES: Tomado de *The Illustrated London News*, 15 de enero de 1927, p. 74.
- LAS PRUEBAS CONCURRENTES EN LAS NOVELAS DE DETECTIVES: Tomado de *The Illustrated London News*, 7 de abril de 1928, p. 566.
- EL RELATO DE DETECTIVES IDEAL: Tomado de *The Illustrated London News*, 25 de octubre de 1930, p. 710.
- ENSAYO SOBRE LA LÓGICA, INCLUIDA LA LÓGICA DE LAS NOVELAS DE CRÍMENES: Tomado de *The Illustrated London News*, 27 de junio de 1931, p. 1092.
- RESEÑA DE «THE FLOATING ADMIRAL» [«EL ALMIRANTE FLOTANTE»]: Tomado de *The Illustrated London News*, 9 de enero de 1932, p. 3.
- SOBRE LAS GRANDES ORGANIZACIONES MODERNAS COMO TELÓN DE FONDO PARA LAS NOVELAS DE CRÍMENES: Tomado de *The Illustrated London News*, 25 de febrero de 1933, p. 250.
- SOBRE EL RELATO PSICOLÓGICO DE MISTERIO: Tomado de *The Illustrated London News*, 3 de marzo de 1934, p. 310.
- SOBRE CÓMO LOS ESCRITORES ACTUALES DE FICCIÓN DETECTIVESCA DESCUIDAN EL PROPIO RELATO: Tomado de *The Illustrated London News*, 20 de abril de 1935, p. 632.
- SOBRE LA REESCRITURA DE NOVELAS COMO RELATOS DETECTIVESCOS O DE MISTERIO: Tomado de *The Illustrated London News*, 23 de mayo de 1936, p. 894.

SOBRE LAS NOVELAS DE FANTASMAS Y LAS NOVELAS DE DETECTIVES: Tomado de *The Illustrated London News*, 30 de mayo de 1936, p. 944.

RESEÑA DE «TRENT'S OWN CASE»: Tomado de *The Illustrated London News*, 13 de junio de 1936, p. 1042.

PRINCIPIOS DEL RELATO DETECTIVESCO: [«Principles of the Detective Story»], tomado de *Illustrated London News*, 19 de agosto de 1922, p. 312. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. XXXII, San Francisco, Ignatius Press, 1989, pp. 428-432. Reimpreso como «On Detective Novels», en *Generally Speaking*, Londres, Methuen, 1928, pp. 1-7; Nueva York, Dodd Mead, 1929, pp. 1-7.

EL SECRETO Y LOS FONDOS DEL PARTIDO: [«Secret and Party Funds»] (re: «Mystery-stories as a kind of secret»), tomado de *Illustrated London News*, edición estadounidense del 10 de agosto de 1907, p. 224; anteriormente publicado en la edición británica de la revista, el 27 de julio de 1907. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. XXVII, San Francisco, Ignatius Press, 1986, pp. 523-528. Reimpreso como «On Political Secrecy», en *All Things Considered*, Londres, Methuen, 1908, pp. 91-98; Nueva York, John Lane, 1909, pp. 115-123.

SHERLOCK HOLMES Y LOS MERODEADORES NOCTURNOS: Tomado de «Sherlock Holmes and the Moonlighters», en *The New Witness*, 25 de abril de 1919. Reimpreso como «An Example and a Question», en *Irish Impressions*, Londres, W. Collins, 1919, pp. 173-206; Nueva York, John Lane, 1919, pp. 159-189.

SOBRE LAS NOVELAS POLICÍACAS: Tomado de «About Shockers», en *As I Was Saying*, Londres, Methuen, 1936, pp. 200-210; Nueva York, Dodd Mead, 1936, pp. 200-210. Originalmente publicado en *Illustrated London News*, 28 de julio de 1934, p. 128.

EMPLEAR LA RAZÓN CORRECTAMENTE: [«Taking Reason by the Right End»] (re: «Leroux's "The Yellow Room"»), tomado de *Illustrated London News*, edición estadounidense del 7 de noviembre de 1908, p. 660; anteriormente publicado en la edición británica de la revista, el 24 de octubre de 1908. Reimpreso en *The Collected Works*, vol. XXVIII, San Francisco, Ignatius Press, 1987, pp. 209-213.

EL VALOR DE LOS RELATOS DETECTIVESCOS: Tomado de «A Defence of Detective Stories», en *The Defendant*, Londres, J. M. Dent, 1901, pp. 157-162. Originalmente publicado como «The Value of Detective Stories», *The Speaker*, 22 de junio de 1901. Reimpreso en *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*, Howard Haycraft (ed.), Nueva York, Simon and Schuster, 1946, pp. 3-6. Reimpreso en *Detective Fiction: Crime and Compromise*, Dick Allen y David Chacko (eds.), Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, pp. 384-386. Reimpreso en *Seven Suspects*, G. K. Chesterton, seleccionado y ordenado por Marie Smith, Londres, Xanadu, 1990, pp. XI-XIV; Nueva York, Carroll & Graf, 1990, pp. XI-XIV.

¿QUÉ SIGNIFICA «EL HOMBRE QUE FUE JUEVES»? : Tomado de «What does “The Man Who Was Thursday” mean?», en *Illustrated Sunday Herald*, 24 de enero de 1926, p. 16.

LAS UNIDADES DRAMÁTICAS: Tomado de «The Home of the Unities» (re: «Good mystery stories are narrow»), en *The New Witness*, 17 de enero de 1919. Reimpreso como «A Defence of Dramatic Unities», en *Fancies versus Fads*, Londres, Methuen, 1923, pp. 93-98; Nueva York, Dood Mead, 1923, pp. 110-116.



GILBERT KEITH CHESTERTON, (Inglaterra, 1874 - 1936) nació en Londres en 1874, en el seno de una familia de clase media. Según recuerda en su Autobiografía, el fin del colegio secundario y la consiguiente dispersión de los amigos lo introdujeron en un tiempo lleno de «dudas, morbos y tentaciones». En medio de un ambiente ateo, era él «un completo agnóstico». Por ese entonces se acercó al ocultismo, participó en reuniones para «iniciados» y centró su atención en la literatura espiritista y teosófica, mientras cursaba en el University College de Londres dibujo, pintura, literatura, francés y latín.

En 1895 dejó la Universidad sin haber terminado sus estudios y comenzó a trabajar en Londres para los editores Redway y Fisher Unwin. Inició su carrera literaria redactando artículos sobre arte y política para periódicos.

En el año 1900 publicó su primer libro: la colección de poemas *Greybeards at play*. A éste lo siguieron las biografías de Robert Browning (1903) y Charles Dickens (1906); y las novelas *El Napoleón de Notting Hill* (1904), que critica al mundo mecanizado moderno destacando las virtudes de épocas anteriores, y *El hombre que fue jueves* (1908), que denuncia la decadencia cultural de finales del siglo XIX.

Con el paso del tiempo, Chesterton fue alejándose del ocultismo y renovó su fe cristiana (por entonces anglicana). En el año 1900 conoció al joven historiador Hilaire Belloc, con el que fundaría un diario para exponer sus ideas. En 1901 contrajo matrimonio con Frances Blogg, una joven y bella cristiana practicante, a quien conoció durante el otoño de 1896 y de quien se enamoró a primera vista.

En 1907 conoció al padre O'Connor, un sacerdote católico que igualaba a Chesterton en inteligencia y simpatía. Se sorprendió al comprobar que éste había sondeado los abismos del mal con mucha mayor profundidad que él: «Que la Iglesia Católica estuviera más enterada del bien que yo, era fácil de creer. Que estuviera más enterada del mal, me parecía increíble. El padre O'Connor conocía los horrores del mundo y no se escandalizaba, pues su pertenencia a la Iglesia Católica le hacía depositario de un gran tesoro: la misericordia». En la figura del padre O'Connor se inspiraría Chesterton para crear al Padre Brown, el personaje principal de una exquisita serie de cuentos policiales cuya recopilación más famosa se titula *El candor del Padre Brown*. En 1908 publicó *Ortodoxia*, una apasionada defensa de la visión cristiana de la vida. Al año siguiente dejó Londres para radicarse junto a su esposa en Beaconsfield, localidad ubicada 40 kilómetros al oeste de la capital inglesa. Y un año después publicó la novela *La esfera y la cruz*.

Durante la Segunda Guerra Mundial murió su único y amado hermano Cecil. Terminada la Guerra, Chesterton lideró el movimiento Distributista, que propiciaba la división de la propiedad en partes pequeñas y su distribución pareja entre todas las personas.

En 1922 dejó la iglesia anglicana para unirse a la católica. Al año siguiente publicó una biografía de San Francisco de Asís y, en 1925, *El hombre*

eterno, que presenta la concepción cristiana de la historia. A pedido de los editores de la biografía de San Francisco, escribió diez años después una biografía de Santo Tomás de Aquino: «el mejor libro que se ha escrito jamás sobre santo Tomás», según palabras de Étienne Gilson.

Habiendo publicado en vida cerca de cien libros, murió el 14 de junio de 1936 en su casa de Beaconsfield. Notificado de su muerte, el papa Pío XI le otorgó el título de Defensor Fidei. Y el filósofo rumano Mircea Eliade, a los pocos días del deceso, dijo: «La literatura inglesa ha perdido al ensayista contemporáneo más importante, y el mundo cristiano a uno de sus más preciosos apologistas. Inglaterra está más triste y confusa después de la desaparición de G. K Chesterton».

Su contextura física era desproporcionadamente grande, por lo que algunos lo comparan con el «buey mudo». (Tomás de Aquino). Además del enorme físico y la inteligencia punzante, lo caracterizaban el buen humor y la risa franca y contagiosa. Solía bromear con expresiones como «Por lo que respecta a mi peso, nadie lo ha calculado aún».

A lo largo de su vida fue distinguido por diferentes instituciones: recibió grados «honoris causa» de las universidades de Edimburgo, Dublín y Notre Dame, y fue hecho Caballero de la Orden de San Gregorio el Grande.

NOTAS

[1] Personaje del poema *La dama del lago* del escritor escocés sir Walter Scott (1771-1832). Todas las notas a pie de página, a menos que se especifique lo contrario, son del traductor. <<

[2] Personajes de la novela *Rob Roy*, de sir Walter Scott. <<

[3] Personajes de la novela *The Newcomes* [*Los recién llegados*], del autor inglés William Makepeace Thackeray (1811-1863). <<

[4] Émile Gaboriau (1832-1873) es considerado el creador del *roman policier* francés. <<

[5] Bruto, que en *Julio César* dice: «Si volvemos a vernos, sonreiremos; si no, habrá sido oportuna esta despedida» (acto v, escena 1). [*N. del A.*]. <<

[6] Novela popular de Ernest Bramah (1868-1942). <<

[7] Se trata de una famosa novela popular escrita por George (1847-1912) y Weedon Grossmith (1854-1919). <<

[8] Sermón de Ronald Knox (1888-1957) que parodia la tendencia contemporánea al ecumenismo. <<

[9] El verso procede del poema «An Epistle to Dr. Arbuthnot» [«Epístola al Dr. Arbuthnot»]. <<

[10] Se trata de un juego de palabras que aprovecha el doble sentido de la palabra *Man* y alude tanto al nombre de la isla como a la palabra *hombre*.

<<

[11] George Alfred Henty (1832-1902), escritor de novelas históricas para niños. <<

[12] Noche de Reyes, de William Shakespeare (acto II, escena IV). <<

[13] El verso está tomado del poema de dicho autor «One Word More»
[«Una palabra más»]. <<

[14] Merstham es un pueblecito próximo a Londres cerca del cual se produjo, en 1905, un extraño asesinato que nunca llegó a resolverse: una mujer apareció mutilada en el túnel de la vía férrea y, aunque al principio se pensó en un suicidio, después aparecieron indicios de que había sido estrangulada y arrojada del tren en marcha. <<

[15] Otro caso de asesinato sin resolver en el que un abogado murió envenenado, probablemente a manos de su mujer. <<

[16] Los protagonistas de la aventura holmesiana *Los hacendados de Reigate*. <<

[17] Otro personaje de un relato de Sherlock Holmes, en este caso *Estrella de plata*. <<

[18] Personaje protagonista de los relatos policíacos de Rudyard Kipling. <<

[19] *El egoísta*, la novela más popular de George Meredith (1828-1909). <<

[20] *El inquilino del tercer piso*, famosa obra de teatro del escritor inglés Jerome K. Jerome (1859-1927). <<

[21] La Ciencia Cristiana, fundada por Mary Baker Eddy (1821-1910), era un sistema de interpretación de las Escrituras que buscaba la salud y la curación a través de la Biblia. <<

[22] Chesterton bromea con el significado de los apellidos de ambos escritores. <<

[23] Personajes de dos novelas de Walter Scott, *Guy Mannering, or the Astronomer* [*Guy Mannering*] y *Rob Roy*. <<

[²⁴] Alusión al ensayo *Mrs. Battle's Opinions on Whist* [*Las opiniones de Battle sobre whist*], del escritor inglés Charles Lamb. <<

[25] Narración de la Primera Cruzada compuesta por Guibert de Nogent (c. 1055-1124) entre 1108 y 1112. <<

[26] R. A. Proctor (1837-1888) fue un famoso astrónomo que escribió un libro sobre *El misterio de Edwin Drood*, titulado *Watched by the Dead* [*Vigilado por la muerte*]. <<

[27] *Hamlet* (acto II, escena II). <<

[28] Dos personajes shakespearianos femeninos (de *El mercader de Venecia* y *Como gustéis*, respectivamente) que se disfrazan de hombres. <<

[29] Uno de los personajes de *Dombey e hijo*. <<

[30] Archibald Marshall (1866-1934), escritor inglés y autor del libro *Upsidonia*, que puede traducirse como ‘país de Patasarriba’. <<

[31] «Juggling Jerry» [«Jerry el Malabarista»] es uno de los poemas más conocidos de George Meredith (1828-1909). <<

[32] *Le Jongleur de Notre Dame*, basada en una leyenda medieval, es una novela de Anatole France (1842-1912) publicada en 1892 y adaptada en forma de ópera por Jules Massenet (1844-1924) en 1902. <<

[33] Artful Dodger (el Fullero) es el apodo de Jack Dawkins, uno de los carteristas de la novela *Oliver Twist*, de Charles Dickens. <<

[34] Perkin Warbeck (1474-1499) fue un impostor flamenco que trató de disputarle el trono a Enrique VII afirmando ser Ricardo, duque de York. <<

[35] James Gairdner (1828-1912) fue un historiador escocés. <<

[36] Novela publicada por Hilaire Belloc (1870-1953) en 1904. <<

[37] *The History of Sandford and Merton* [*La historia de Sandford y Merton*], novela infantil escrita por Thomas Day (1748-1789). <<

[38] Obra de teatro escrita por Harold Owen (1897-1971) y Harry M. Vernon (1880-1942), que fue adaptada al cine en forma de serial. <<

[39] Novela sentimentaloides de Henry De Vere Stacpoole (1863-1951) publicada en 1908. <<

[40] Alabarderos de la Torre de Londres. Traducido literalmente, su nombre significa ‘comedores de ternera’. <<

[41] Tal es el apelativo de Oberon en *Sueño de noche de verano* (acto III, escena II). <<

[42] Referencia a una cancioncilla infantil titulada *Death and Burial of Poor Cock Robin* [*Muerte y entierro del pobre petirrojo*]. <<

[43] La protagonista de *Diana of the Crossways* [*Diana de los Crossways*], novela publicada por George Meredith en 1885. <<

[44] Se trata de una novela escrita en colaboración por catorce miembros del célebre *Detection Club*, fundado por el escritor Anthony Berkeley y al que pertenecieron entre otros Agatha Christie, Dorothy Sayers y el propio Chesterton. <<

[45] Chesterton ridiculiza despiadadamente la psicología hórmica, desarrollada por el psicólogo americano William McDougall (1871-1938).

<<

[46] Novela escrita por Robert Louis Stevenson en colaboración con Lloyd Osbourne (1868-1947) y publicada en 1889. <<

[47] Popular novela escrita por Fergus Hume (1859-1932) y publicada en 1886. <<

[48] *Our Village* [*Nuestro pueblo*] es una recopilación de bosquejos sobre la vida bucólica en un pueblo inglés debida a la escritora Mary Russell Mitford (1787-1855). <<

[49] Los jueces ingleses llevaban un birrete negro al pronunciar una sentencia de muerte. <<

[⁵⁰] Alusión a un verso del poema «The Elixir», de George Herbert (1593-1633). <<

[51] Personaje de la novela de William Makepeace Thackeray, escrita entre 1848 y 1850, que lleva el mismo título. <<

[52] *El caso de Trent*, secuela de *El último caso de Trent* que se publicó en 1936. <<

[53] El título de la conocida novela de Samuel Butler (1835-1902) consta de las mismas letras que la palabra *nowhere*, que significa ‘ninguna parte’. <<

[54] *Los Clerihews* son breves poemas biográficos y humorísticos de cuatro versos inventados por E. C. Bentley. <<

[55] Es decir, la propia Carolyn Wells (1862-1942). <<

[56] Alusiones respectivas al soneto setenta y tres de W. Shakespeare y al poema «*Lovesight*», de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). <<

[57] El título original del artículo alude a los *Moonlighters*, los merodeadores nocturnos que, en la Irlanda del siglo XIX, mutilaban ganado para protestar por el sistema de aparcerías agrarias. <<

[58] William Crookes (1832-1919), famoso médico y químico inglés descubridor del talio. <<

[59] Edmund Dene Morel (1873-1924) fue un periodista, político y pacifista inglés que denunció la situación en el Congo. <<

[60] Roger Casement (1864-1916) era un nacionalista irlandés y agente consular británico que también denunció la situación en el Congo. Su intento de conseguir ayuda alemana para la causa de la independencia irlandesa condujo a su ejecución por alta traición. <<

[61] El Putumayo es un río peruano que discurre por una zona dedicada a la extracción de caucho. Casement escribió un informe para el gobierno británico, en el que denunciaba la explotación de los obreros y de la mano de obra indígena, que causó una conmoción mundial. <<

[62] Tanto Adolf Beck (1841-1909) como Oscar Slater (1872-1948) fueron víctimas de sendos errores judiciales muy sonados en la época. <<

[63] Charles Peace (1832-1879) fue un famoso ladrón y asesino que inspiró un sinfín de novelas de crímenes en la época. <<

[64] Chesterton hace aquí un juego de palabras intraducible basado en la palabra inglesa *bull*, que significa tanto ‘toro’ como ‘bula’. La expresión *Irish bull*, ‘bula irlandesa’, se refiere a una sentencia que contiene una incongruencia o un absurdo lógico. <<

[65] Dos famosas prisiones británicas; la primera estaba en mitad del páramo de Dartmoor y la segunda en Australia. <<

[66] Personaje de la novela *Barnaby Rudge*, de Charles Dickens. <<

[67] En el Londres de la Primera Guerra Mundial, se llamaba «noches de Zeppelin» a las noches despejadas en que los alemanes utilizaban zepelines —más ligeros que los dirigibles— como bombarderos de largo alcance. <<